issn 2654-2366

Archive

athens vol 18 (2) 2022

ARCHIVE

Επιστημονική περιοδική έκδοση ανοικτού περιεχομένου

ISSN 2654-2366

Τόμος 18 Τεύχος 2 - 2022

ii

Αριθμός Τόμου: Archive τόμος 18, Τεύχος 2, 2022
Εκδότης: Κ. Καλογερόπουλος
Τόπος έκδοσης: Μοράβα 8, 121 36 Περιστέρι, Αθήνα
Χρονολογία έκδοσης: Δεκέμβριος 2022

Περιεχόμενα

Περιλήψεις

Γαλανού, Ε. 2022. Πλατεία Ομονοίας: Τόπος πολλαπλών συναντήσεων, 6-15.

Η πλατεία Ομονοίας από την εποχή της ανακήρυξης της Αθήνας ως πρωτεύουσας των Αθηνών και τους πρώτους χωροταξικούς σχεδιασμούς των Κλεάνθη-Schaubert, ακόμη και του Klenze, υπήρξε σημαντικός «τόπος» συνάντησης πολιτισμικής, κοινωνικής και οικονομικής. Στο διάβα της ιστορίας της η πλατεία έγινε αντικείμενο διαρκών ανασχεδιασμών που την άλλαξαν –ακόμα και στο όνομά της-, άλλοτε αναβαθμίζοντας και άλλοτε υποβαθμίζοντάς την αισθητικά. Συνολικά θεωρούμενη, η πλατεία Ομονοίας συνδέθηκε με το έργο των γλυπτών των Μουσών, με το έργο σημαντικών σύγχρονων γλυπτών, όπως ο Ζογγολόπουλος και ο Βαρώτσος, αλλά και σημαντικών οικοδομημάτων που καλύπτουν από ιστορικής και αισθητικής άποψης ευρύ φάσμα του αρχιτεκτονικού κινήματος και της γλυπτικής στον δημόσιο χώρο.

Βουλιάκης, Π. 2022. Η Αριστοτελική εισβολή στον μεσαίωνα, 16-24.

Στο σύνολό του, το έργο του Αριστοτέλη είναι εγκυκλοπαιδικό. Ερευνητής, λεπτολόγος και επιμελής, προσπαθεί σταθερά να ερμηνεύσει και να διαφωτίσει. Η φιλοσοφία του στηρίζεται στον κορμό της σωκρατικής-πλατωνικής διανόησης. Συγκεντρώνει στοιχεία της αρχαιότερης- φυσιοκρατίας και της επιστήμης της εποχής του. Συστηματοποιείται σε μια ενιαία περί σύμπαντος θεώρηση την οποία διακρίνει πρωτοτυπία και βαθύτητα. Η φιλοσοφία του δεν είναι διαλεκτική. Δεν καταλήγει -ή εμφανίζεται μέσα- σε μια ενόραση. Είναι επίπονη και επίμονη αναζήτηση της αλήθειας. Είναι προσαρμοσμένη προς τα πράγματα και έχει εμπειρική βάση. Η γνώση, γενικά, μπορεί να είναι απλή εμπειρία, δηλαδή πιστοποίηση ότι υπάρχουν πράγματα και γεγονότα. Όμως η λογική γνώση, η φιλοσοφία πρέπει να απαντήσει σε δύο ερωτήματα: Τι είναι το ον (ή ουσία, εκείνο που πιστοποιούμε ότι υπάρχει) και γιατί υπάρχει;

Σιούλη-Κατάκη, Ζ. 2022. Λαογραφία, δημοτικό και ρεμπέτικο τραγούδι, 25-36.

Αντικείμενο του δοκιμίου αποτελούν αναφορές στη μουσική από τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους έως σήμερα. Καθοριστική συμβολή στον χαρακτήρα της μουσικής είναι η σύνδεσή της με το παρελθόν. Η συνεχής αναδημιουργία της και μετάλλαξή της αποκαλύπτει όσα απορρόφησε μέσα στον χρόνο. Η αφομοίωση ξένων προς αυτή στοιχείων επικυρώνεται σε ένα διαφορετικό τρόπο ζωής, όπου η δισκογραφία αποφασίζει και επιβάλλει τις διαδικασίες επιλογής. Ο εκσυγχρονισμός οδηγεί στη βαθμιαία εκτόπιση και εξαφάνιση γνήσιων παραδοσιακών στοιχείων (ευγένεια κειμένου και μουσικής, εγκατάλειψη και αντικατάσταση οργάνων, αλλοίωση τονικότητας).

Δουλγερίδης, Δ. 2022. Το Φιντανάκι: μια ηθογραφία του μεσοπολέμου, 37-43.

Ένα θεατρικό έργο είναι δυνατόν να γίνει αντικείμενο μελέτης για την πολιτιστική δραστηριότητα μιας εποχής, εφόσον διαθέτει πλούτο στοιχείων και ρεαλιστικές απεικονίσεις του κοινωνικού ιστού και του πολιτισμικού γίγνεσθαι. Συγγραφείς ανάλογης εμβέλειας με εκείνη του Π. Χορν, έχουν τη δυνατότητα με την πένα τους να προβάλλουν καταστάσεις και εποχές με ιδιαίτερο τρόπο. Το «φιντανάκι» είναι ένα από τα θεατρικά έργα, που τα συστατικά τους επιτρέπουν μια προσέγγιση στη δραματική θεματική ενότητα που ονομάστηκε «ηθογραφία του μεσοπολέμου».

Γκολομάζου, Θ. 2022. Σχεδιασμός προγράμματος εκπαίδευσης ενηλίκων», 44-52.

Στο παρόν δοκίμιο επιχειρείται ο σχεδιασμός προγράμματος εκπαίδευσης ενηλίκων, με τίτλο «Τεχνολογίες Επικοινωνίας και Πληροφορίας: ποιότητα ζωής στην τρίτη ηλικία». Αφού παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά της ομάδας στόχου, αναλύεται ο τρόπος διερεύνησης των εκπαιδευτικών αναγκών αυτής της διακριτής ομάδας με συγκεκριμένο τρόπο δειγματοληψίας και τεχνική συλλογής δεδομένων. Στη συνέχεια προσδιορίζεται ο εκπαιδευτικός σκοπός και οι εκπαιδευτικοί στόχοι του προγράμματος. Κατόπιν, περιγράφονται οι εκπαιδευτικές ενότητες του προγράμματος, η διάρκεια κάθε ενότητας και οι εκπαιδευτικοί στόχοι που υπηρετούν. Εντέλει, προτείνεται τύπος και μοντέλο αξιολόγησης, βάσει του σκοπού και των στόχων του προγράμματος.

Τσίρος, Σ. 2022. Αρχεία, καταγραφές και εξουσία: η κατασκευή της σύγχρονης μνήμης, 53-61.

Αυτό που συλλέγεται και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται και ερμηνεύεται εξαρτάται από την προσέγγιση και τη στάση των επιμελητών της εκάστοτε συλλογής. Οπωσδήποτε, κάτι τέτοιο με τη σειρά του επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται και γίνεται αντικείμενο ενθύμησης η ιστορία των ανθρώπων και των αντικειμένων. Οι επιμελητές εκτιμούν, συλλέγουν και διατηρούν αντικείμενα με τα οποία χτίζονται οι έννοιες της ταυτότητας σε πολλαπλά πλαίσια. Με τη σειρά τους, οι έννοιες της ταυτότητας επιβεβαιώνονται και αιτιολογούνται καθώς τα αντικείμενα επικυρώνονται ενίοτε ως «αποδεικτικά στοιχεία» για την ιστορία μιας δεδομένης ταυτότητας. Οι Joan Schwartz & Terry θεωρούν πως οι επιμελητές αναδιατυπώνουν και επανερμηνεύουν διαρκώς τα αρχεία. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, στο παρόν δοκίμιο σχολιάζεται η άποψη των συγγραφέων με τη χρήση συγκεκριμένων παραδειγμάτων.

Πλατεία Ομονοίας: Τόπος πολλαπλών συναντήσεων

Λέξεις-κλειδιά: Klenze, Schaubert, Ziller, Βαρώτσος, δημόσιος χώρος, Δρομέας, Ζογγολόπουλος, Κλεάνθης, Μέγας Αλέξανδρος, Μπάγκειον, Νεωτερικότητα, Πεντάκυκλο, Πλατεία Ομονοίας, Πολυκατοικία

Ευαγγελία Γαλανού, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

Since the proclamation of Athens as the capital of Athens and the first spatial plans of Kleanthis-Schaubert and even Klenze, Omonia Square has been an important place of cultural, social and economic meeting. Throughout its history, the square has become the subject of constant redesigns that changed it -even its name- sometimes upgrading and sometimes degrading it aesthetically. Omonia Square has been associated with the work of the sculptures of the Muses, with the work of important contemporary sculptors, such as Zongolopoulos and Varotsos, but also important buildings that cover from a historical and aesthetic point of view a wide range of the architectural movement and sculpture in public space.

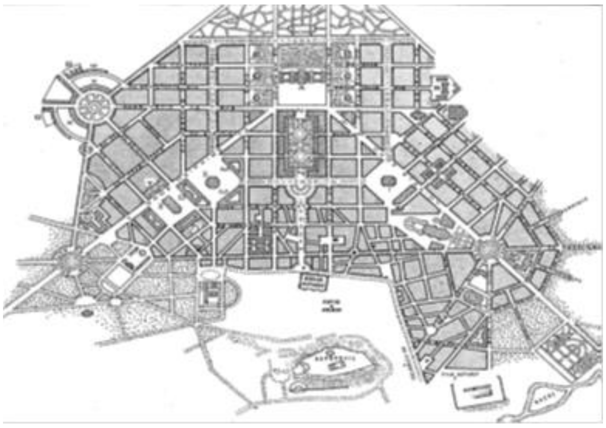
Εισαγωγή

Η πλατεία Ομονοίας από την εποχή της ανακήρυξης της Αθήνας ως πρωτεύουσας των Αθηνών και τους πρώτους χωροταξικούς σχεδιασμούς των Κλεάνθη-Schaubert, ακόμη και του Klenze, υπήρξε σημαντικός «τόπος» συνάντησης πολιτισμικής, κοινωνικής και οικονομικής. Στο διάβα της ιστορίας της η πλατεία έγινε αντικείμενο διαρκών ανασχεδιασμών που την άλλαξαν –ακόμα και στο όνομά της-, άλλοτε αναβαθμίζοντας και άλλοτε υποβαθμίζοντάς την αισθητικά. Συνολικά θεωρούμενη, η πλατεία Ομονοίας συνδέθηκε με το έργο των γλυπτών των Μουσών, με το έργο σημαντικών σύγχρονων γλυπτών, όπως ο Ζογγολόπουλος και ο Βαρώτσος, αλλά και σημαντικών οικοδομημάτων που καλύπτουν από ιστορικής και αισθητικής άποψης ευρύ φάσμα του αρχιτεκτονικού κινήματος και της γλυπτικής στον δημόσιο χώρο.

Σ. Κλεάνθης-E. Schaubert και L. von Klenze

Οι Κλεάνθης-Schubert έφθασαν στην Ελλάδα το 1828 και με διάταγμα του Ι. Καποδίστρια ορίστηκαν «Αρχιτέκτονες της Κυβέρνησης» το 1830[1]. Μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια, το αρχιτεκτονικό σχέδιο των Κλεάνθη-Schaubert, εγκεκριμένο με διάταγμα από την αντιβασιλεία το 1833, ήταν το πρώτο από τα χωροταξικά σχέδια της Αθήνας, όταν έγινε πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους.

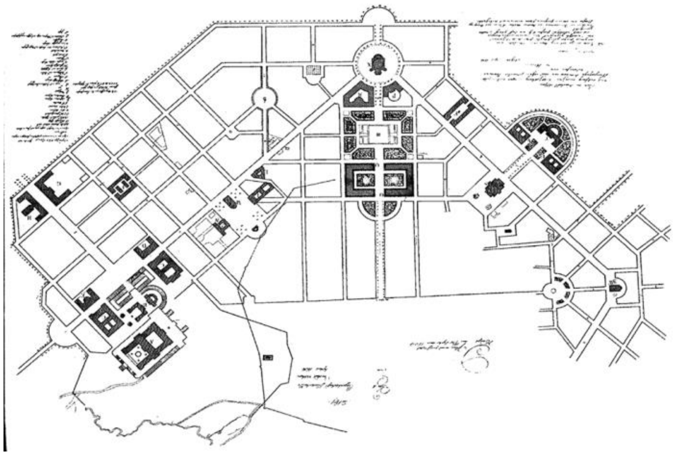
[1] Βάκας 1931, 81.



Εικ. 1. Το αρχιτεκτονικό σχέδιο των Κλεάνθη-Schaubert. Πηγή[2].

Διαμορφώθηκε σε τρεις άξονες που σχημάτιζαν περίπου ισοσκελές ορθογώνιο τρίγωνο. Στη κορυφή του τριγώνου βρισκόταν η πλατεία Ομονοίας και η βάση του οριοθετείτο από την Ερμού, ενώ οι πλευρές του τριγώνου, από την Πειραιώς και τη Σταδίου αντίστοιχα. Σύμφωνα με το σχέδιο τα ανάκτορα επρόκειτο να χτιστούν στην περιοχή της σημερινής πλατείας Ομονοίας, με τις διοικητικές και οικονομικές υπηρεσίας να καταλαμβάνουν την αριστερή πλευρά και το πνευματικό κέντρο τη δεξιά πλευρά[3].

Το σχέδιο δεν τέθηκε σε εφαρμογή για οικονομικούς λόγους[4] και εξαιτίας των αντιδράσεων που προκάλεσαν κερδοσκοπικές εταιρείες εκμετάλλευσης γης[5]. Ο αντιβασιλέας κάλεσε τον L. Von Klenze, για τη διαμόρφωση ενός νέου σχεδίου το 1834, το οποίο διατήρησε αρκετά στοιχεία από τον αρχικό σχεδιασμό των Κλεάνθη-Schaubert[6].



Εικ. 2. Το σχέδιο Klenze προσανατολισμένο στην εκδοχή του σχεδίου των Κλεάνθη-Schaubert. Πηγή[7].

[2] Μπίρης 1966, στο Μονιούδη-Γαβαλά 2015, 107.
[3] Φιλιππίδης 2015, 54.
[4] Μονιούδη-Γαβαλά 2015, 106.
[5] Βάκας 1931, 84.
[6] Morris 2013, 51.
[7] Μπίρης 1966, στο Μονιούδη-Γαβαλά 2015, 108.

Στο σχέδιο του Klenze η πλατεία υποβαθμίστηκε σημασιολογικά και αναβαθμίστηκε η πλατεία Συντάγματος, στην οποία οικοδομήθηκε τελικά το βασιλικό ανάκτορο. Βασική αλλαγή στο σχέδιο ήταν η μεταφορά του ανακτόρου από την πλατεία Ανακτόρων στον Κεραμεικό, εκεί όπου ανακαλύφθηκε αργότερα το σημαντικότερο νεκροταφείο της αρχαίας πόλης. Η τοποθεσία κρίθηκε ακατάλληλη και τελικά υιοθετήθηκε η άποψη ότι το ανάκτορο έπρεπε να χτιστεί στον άξονα της οδού Ερμού στην ανατολική άκρη της πόλης[8]. Στη θέση της αρχικής «Πλατείας Ανακτόρων» κατασκευάστηκε αργότερα μικρότερη πλατεία κυκλικού σχήματος, που ονομάστηκε «Πλατεία Όθωνος»[9].

Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Η Ομόνοια, ο «ομφαλός της Αθήνας» όπως έχει χαρακτηριστεί, είναι κεντρική πλατεία της Αθήνας και τόπος συμβολικών και πραγματικών συναντήσεων, προορισμένος αρχικά για την κατασκευή των ανακτόρων[10]. Η πλατεία Ομονοίας, πέρασε από πολλά στάδια κατασκευαστικά, προκειμένου να φθάσει στη σημερινή της μορφή[11]. Κατασκευάστηκε το 1846 ως «Πλατεία Ανακτόρων» και προοριζόταν ως πολιτειακό και διοικητικό κέντρο[12]. Η πλατεία μετονομάστηκε αργότερα σε «Πλατεία Όθωνος» προς τιμήν του βασιλέα Όθωνα[13]. Μετά το 1862 πήρε το τελευταίο της όνομα «Πλατεία Ομονοίας», γιατί εδώ φέρεται ότι δόθηκαν υποσχέσεις ειρήνευσης, για να σταματήσουν οι συγκρούσεις των αντιτιθέμενων πολιτικών φατριών των Πεδινών και των Ορεινών[14], των Συνταγματικών και των Βασιλικών[15].

Στα τέλη του 19ου αιώνα, η πλατεία υπέστη αρκετές αλλαγές όσον αφορά στη διαμόρφωσή της. Αρχικά τοποθετήθηκε πολυγωνική πλατφόρμα στο κέντρο της πλατείας και εγκαταστάθηκαν συστήματα φωτισμού. Έτσι έγινε κέντρο συνάντησης και κοινωνικής ζωής, καθώς ήταν το σημείο εκκίνησης του σιδηροδρόμου και περιβαλλόταν από πολλά ξενοδοχεία. Κατά τον 20ό αι. από το 1925 έως το 1930 κατασκευάστηκε υπόγειος σιδηρόδρομος που συνέδεε τον Πειραιά και την Αθήνα, κάτι που απαιτούσε ανασχεδιασμό της πλατείας. Η πλατεία έγινε κυκλική και στις εισόδους του υπόγειου σιδηροδρομικού σταθμού τοποθετήθηκαν μαρμάρινες διακοσμήσεις. Εξαιτίας της ύπαρξης υπογείου σιδηροδρόμου έγινε απαραίτητη η δημιουργία υπόγειου συστήματος εξαερισμού. Το 1931 ο Δήμαρχος Αθηναίων Σπύρος Μερκούρης πρότεινε την τοποθέτηση γλυπτών, που αντιπροσώπευαν τις μυθολογικές μούσες για να καλυφθούν τα ανοίγματα των αεραγωγών εξαερισμού. Αν και το πρόβλημα επιλύθηκε, το

[8] Travlos 1981, 394.
[9] Γιάννου 2009, 62.
[10] Συλλογικό έργο 2005, 287.
[11] Καιροφύλας 1990, 77.
[12] Ηλιόπουλος 2000, 116.
[13] Roubien 2017, 48.
[14] Zenfell 1998, 175.
[15] Κιμπουρόπουλος, Γ. 1994, στο Ραφτοπούλου και Θεοφάνη 2014, 34.

αποτέλεσμα δεν ικανοποίησε τις αισθητικές προσδοκίες των Αθηναίων και τα αγάλματα απομακρύνθηκαν[16].

Η δεκαετία του 1950 υπήρξε περίοδος εκσυγχρονισμού για την Αθήνα και κατά συνέπεια για πολλούς δημόσιους χώρους. Το 1954 στην υπόγεια περιοχή της πλατείας Ομονοίας χτίστηκαν τράπεζες, καταστήματα και ταχυδρομείο. Το 1958 το Υπουργείο Μεταφορών και Δημοσίων Έργων διοργάνωσε διαγωνισμό για την ανάπτυξη της πλατείας Ομονοίας. Τον διαγωνισμό κέρδισαν ο αβάν γκαρντ γλύπτης Γιώργος Ζογγολόπουλος και ο αρχιτέκτονας Κώστας Μπίτσιος[17]. Η πρότασή τους περιελάμβανε υδάτινο σύστημα, στο μέσο του οποίου προβλεπόταν η τοποθέτηση του γλυπτού του Ζογγολόπουλου «Ποσειδών». Η πλατεία ανασχεδιάστηκε, αν και χωρίς την τοποθέτηση του γλυπτού, που εγκαταστάθηκε μόνιμα το 2014 στη Milken School of Public Health του πανεπιστημίου George Washington, στις Ηνωμένες Πολιτείες[18]. Το συντριβάνι της πλατείας έγινε ορόσημο της πόλης και η ίδια η πλατεία έγινε κινηματογραφικό στιγμιότυπο σε πολλές ελληνικές ταινίες της εποχής.

Τον Νοέμβριο του 1992 καταστράφηκε το σιντριβάνι μαζί με το γλυπτό «Δρομέας» για την κατασκευή του νέου σταθμού μετρό. Τον Μάιο του 1994 κατασκευάστηκε σε νέα θέση, στην ευρύτερη περιοχή του Hilton ο νέος «δρομέας»[19]. Από τα μέσα του 2019 έως τον Φεβρουάριο του 2020 έγινε μία ακόμη σημαντική ανακατασκευή, μετά τις προγενέστερες αισθητικές και αστικές παρεμβάσεις, που οδήγησαν στην υποβάθμιση αυτής της κεντρικής και ιστορικής περιοχής της Αθήνας. Ο Δήμος Αθηναίων αποκατέστησε το ιστορικό συντριβάνι, χρησιμοποιώντας ψυχρά υλικά, που μειώνουν το θερμικό αποτύπωμα ολόκληρης της πλατείας[20].

Αρχιτεκτονήματα στη περιφέρεια της πλατείας Ομονοίας

Στην πλατεία Ομονοίας καταγράφεται το ταξίδι της πόλης από τον νεοκλασικισμό του 19ου αι. έως το μεταμοντέρνο κίνημα του 21ου. Σε αυτό το ταξίδι αναδεικνύονται, επίσης, οι δυνάμεις που άλλαξαν και το πρόσωπο της πόλης[21]. Στη νεοκλασική παράδοση ανήκει και το τριώροφο μέγαρο της 3ης Σεπτεμβρίου, που κτίστηκε στη δεκαετία 1870 και λειτούργησε αργότερα, στους άνω ορόφους του ως παράρτημα του Μπάγκειου. Ο Ziller είναι ο αρχιτέκτονας του «Μέγας Αλέξανδρος», κατά 1889. Είναι επίσης ο αρχιτέκτονας του νεοκλασικού κτιρίου Μπάγκειον ή Πάγκειον που κατασκευάστηκε στην περίοδο 1890-1894[22]. Στο νεοκλασικό κίνημα ανήκει, επίσης, το Νέον της Ομόνοιας, κέντρο ψυχαγωγίας[23], το Κάρλτον και το Εξέλσιορ[24]. Ο Ziller, αρχιτέκτονας των

[16] Gill 2011, 46.
[17] Belli *et al*. 2018, 921.
[18] Ingeno, 2014.
[19] Γιάννου 2009, 67.
[20] Καραγιάννης, 2019.
[21] Gill 2011, 47.
[22] Κασιμάτη 2010, 11.
[23] Συλλογικό έργο 2005, 289.
[24] *Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών*.

περισσότερων από τα νεοκλασικά κτίρια της Ομόνοιας, πέρα από τη μελέτη των αρχαίων μνημείων, καθώς συμμετείχε σε αρχαιολογικές ανασκαφές[25], εισήγαγε τις ευρωπαϊκές τάσεις ενός νεοκλασικισμού που υιοθέτησε αφενός σύγχρονα στοιχεία, αφετέρου μιμήθηκε τα μνημειακά κτίρια της αρχαιότητας, προσαρμόζοντάς τα σε φθηνότερα οικονομικά δεδομένα[26]. Από το νεοκλασικό κίνημα στην Ελλάδα φαίνεται πως απουσιάζουν τα στοιχεία της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής, δημιουργώντας έναν καθαρά ελληνικό νεοκλασικό αφήγημα, παρόν στην πλ. Ομονοίας που «ταξίδεψε μετά προς την Ευρώπη»[27].



Εικ. 3. Μπάγκειον και Μ. Αλέξανδρος. Πηγή[28]

Το μοντέρνο αφήγημα στην αρχιτεκτονική αντιπροσωπεύει το Κτίριο Γραφείων Πανεπιστημίου, με αρχιτέκτονα τον Θ. Βαλεντή, ο οποίος διακρίνεται για την αρχιτεκτονική των κτιρίων γραφείων[29]. Ο αρχιτεκτονικός μοντερνισμός και η πρόσληψή του στην Ελλάδα υποδεικνύουν ένα αφήγημα που απορρίπτει το φθαρμένο «ιστορικό στιλ», αφαιρεί διακοσμήσεις και δίνει έμφαση στη λειτουργικότητα και στον άνθρωπο[30]. Η γενικότερη εικόνα της εφαρμογής του στην οποία εντάσσονται οι πολυκατοικίες υποδεικνύει ότι το μοντέρνο κίνημα εισχώρησε, όπως και το νεοκλασικό, ευρύτερα στον ελληνικό κοινωνικό ιστό, χωρίς να απευθύνεται σε κοινό με υψηλά εισοδήματα[31].

Το μεταμοντέρνο αρχιτεκτονικό αφήγημα του Hondos Center ολοκληρώνει τον ιστορικό κύκλο της αρχιτεκτονικής στην περιφέρεια της πλατείας. Όσον αφορά στην πρόσληψη του μεταμοντέρνου στην αρχιτεκτονική. Η μεταμοντέρνα κριτική δεν έγινε εύκολα αποδεκτή, καθώς θεωρήθηκε ότι απειλεί τον καθιερωμένο ελληνικό μοντερνισμό. Παρόλο που ο μεταμοντερνισμός αποτίμησε θετικά τα κλασικά πρότυπα, η μεταμοντέρνα αρχιτεκτονική εν γένει

[25] Darling 2004, 134.
[26] Φιλιππίδης 2015, 67.
[27] Φιλιππίδης 2015, 68.
[28] Δανιήλ, 2014.
[29] Ανδρικοπούλου, 2008.
[30] Φιλιππίδης 2015, 183.
[31] Φιλιππίδης 2015, 183.

απορρίφθηκε από τους περισσότερους Έλληνες αρχιτέκτονες υπέρ του αυθεντικότερου νεωτεριστικού πνεύματος της δεκαετίας του 1960. Η νοοτροπία αυτή φέρεται ότι υποχώρησε στη δεκαετία του ‘80 αποδίδοντας εντέλει θέση στον μεταμοντέρνο αρχιτεκτονικό σχεδιασμό[32].



Εικ. 4. Hondos Center. Πηγή[33]

Γ. Ζογγολόπουλος και Κ. Βαρώτσος

Οι γλύπτες Γ. Ζογγολόπουλος και Κ. Βαρώτσος[34] έχουν συνδεθεί με την πλατεία Ομονοίας σε νεότερες εποχές διαμόρφωσης του γλυπτικού της διακόσμου. Τα υδροκινητικά έργα του Ζογγολόπουλου που συνδέονται με την πλατεία είναι το αφαιρετικό γλυπτό «Ποσειδώνας»[35], στην πρώτη φάση ενασχόλησής του με την πλατεία μαζί με τον Κ. Μπίτσιο, γλυπτό που δεν τοποθετήθηκε τελικά στην πλατεία και το «Πεντάκυκλο», έργο που τοποθετήθηκε στην πλατεία το 2001 και εκπροσώπησε την Ελλάδα στην Biennale της Βενετίας τον ίδιο χρόνο[36]. Τα έργα του Ζογγολόπουλου είναι χαρακτηριστικά της μετατόπισης της σύγχρονης γλυπτικής σε εθνική τέχνη, που συνεισφέρει στη διαμόρφωση διεθνών προτύπων της γλυπτικής[37].

[32] Tsiambaos 2014, 4.
[33] Images George Rex, *Flickr*.
[34] Συλλογικό έργο 2005, 289.
[35] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 1999, 155.
[36] Βασιλειάδου, 2019.
[37] Φιλιππίδης 2015, 154.



Εικ. 5. Πεντάκυκλο. Πηγή[38].

Ο Κ. Βαρώτσος συνδέεται με την πλατεία με τη μνημειακή κατασκευή του «Ο δρομέας», μπαρόκ αφήγημα, όπως αναφέρεται, με τη χρήση υψηλής τεχνολογίας που παράγει καλλιτεχνική έκφραση[39]. Σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη στον δρομέα λειτουργούν τρία στοιχεία η κίνηση, το φως και το νερό. Η κίνηση του γλυπτού που αρχικά ονομαζόταν «Ξένος» είναι του συμβολικό πέρασμα ενός δρομέα που τέμνει την πλατεία και αφήνει πίσω του το ίχνος του, την εφήμερη λάμψη του[40]. Ο Κ. Βαρώτσος με τον ιδιότυπο μεταμοντερνισμό του δηλώνει πως επιχειρεί μια προσέγγιση της μοντέρνας τέχνης και του κοινού και η προσφορά στον θεατή «αισθητικής πρόκλησης και εικαστικής απόλαυσης»[41].

Και τα τρία έργα διακρίνονται για τη συμπερίληψη του πραγματικού χώρου και τη δυνατότητα του θεατή να κινηθεί στον πραγματικό χώρο του αντικειμένου. Θα μπορούσε να τα θεωρήσει κανείς μεταμοντέρνα έργα και όσον αφορά τουλάχιστον στον Ζογγολόπουλο, εκφράζουν το ρεύμα της αφαίρεσης με λανθάνοντα ή φανερά στοιχεία παραστατικότητας[42]. Υποδηλώνουν αποτελεσματικά τη συνύπαρξη διαφορετικών γλυπτών σε δημόσιους χώρους και πλατείες, από καλλιτέχνες που εκφράζουν το πλάσιμο της μορφής με διαφορετικούς τρόπους, ανάμεσά τους οι Ζογγολόπουλος και Βαρώτσος[43].

[38] Φιλιππίδης 201), 154.
[39] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 1999, 142-143.
[40] Βαρώτσος, 2004.
[41] Τζεβελέκου, 2018.
[42] Δασκαλοθανάσης και Κωτίδης 1999, 105.
[43] Πετρίδου και Ζιρώ 2015, 345.



Εικ. 6. Ο πρώτος δρομέας στην Πλατεία Ομονοίας. Πηγή[44]

Συμπεράσματα

Η πλατεία Ομονοίας ως εννοιολογικός και κυριολεκτικός χώρος από τον αρχικό σχεδιασμό της ως τετράγωνος χώρος και την τελική κατασκευή της ως μικρή κυκλική πλατεία, αργότερα ελλειπτική, υπέστη σημαντικές μορφολογικές και εννοιολογικές διαφοροποιήσεις στο πέρασμα του χρόνου. Από τόπος συνάντησης των ανθρώπων, βασική λειτουργία για την νοηματοδότηση της έννοιας πλατεία, έγινε συγκοινωνιακός κόμβος, χάνοντας ή απλά μετουσιώνοντας την ιδέα του τι συνιστά συνάντηση στην νεωτερικότητα. Από την εποχή των ανώνυμων γλυπτών-χυτευτών λευκού τσιμέντου που κατασκεύασαν τις Μούσες, έως τους επώνυμους δημιουργούς της μοντέρνας γλυπτικής, το αρχιτεκτόνημα της πλατείας συμπλέκεται με τον γλυπτικό διάκοσμο και προκαλεί την αισθητική του θεατή ή συμμέτοχου, άλλοτε θετικά, άλλοτε αρνητικά. Σε κάθε περίσταση η Ομόνοια είναι «ομφαλός» της πόλης, παρά το γεγονός ότι έχει αλλάξει ριζικά η πληθυσμιακή σύνθεση της περιφέρειάς της και συνεπώς οι κοινωνικοί συμβολισμοί της. Αναμφίβολα, σημαντικό κομμάτι της αίγλης της πλατείας έχει χαθεί παντελώς, αλλά παραμένει σημαντικό κομμάτι της αρχιτεκτονικής, της γλυπτικής εν γένει της καλλιτεχνικής, αλλά και της πολιτικής ιστορίας των Αθηνών. Η τελευταία της μεταμόρφωση ξεκίνησε το 2018 και αναμφίβολα το τελικό αποτέλεσμα θα αποτιμηθεί εξίσου θετικά ή αρνητικά.

Βιβλιογραφία

Belli, G., Capano, F., Pascariello, M.I. 2018, *La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione*, Napoli: FedOA - Federico II University Press.

Darling, J.K. 2004, *Architecture of Greece*, Westport: Greenwood Publishing Group.

[44] Άγνωστος συγγραφέας 2017, διαθέσιμο online.

Δασκαλοθανάσης, Ν., Κωτίδης, Α. 1999, *Νεότερη και Σύγχρονη Τέχνη*, τόμ. Γ' Πάτρα: ΕΑΠ.
Gill, J. 2011, *Athens*, Luton: Andrews UK Limited
Ηλιόπουλος, Δ.Β. 2000, *Εν Αθήναις, κάποτε*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 116.
Καιροφύλας, Γ. 1990, *Η Αθήνα και οι Αθηναίοι*, τόμ. Α' Αθήνα: Φιλιππότης.
Morris, A.E.J. 2013, *History of Urban Form before the Industrial Revolution*, London: Routledge.
Μπίρης, Κ. 1966, *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα*, Αθήνα: Μέλισσα.
Roubien, D. 2017, *Creating Modern Athens: A Capital Between East and West*, London: Routledge.
Συλλογικό έργο 2005, *Διαδρομή στην ιστορία της Αθήνας από την αρχαιότητα στο σήμερα: Ιστορία, πολεοδομία, αρχιτεκτονική, μουσεία*, Αθήνα: Ερευνητές, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Οργανισμός Τουριστικής και Οικονομικής Ανάπτυξης Αθηνών.
Travlos, J. 1981, Athens after the Liberation: Planning the New City and Exploring the Old, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 50, 391-407.
Tsiambaos, K. 2014, An Identity Crisis of Architectural Critique, *Architectural Histories*, 2(1), p. Art. 6.
Φιλιππίδης, Δ. 2001, *Ιστορία της Ελληνικής Αρχιτεκτονικής και Πολεοδομίας*, Τόμ. Δ', Πάτρα: ΕΑΠ.
Zenfell, M.E. 1998, *Insight Guides: Athens*, London: Apa Productions.

Διαδίκτυο

Άγνωστος συγγραφέας, χωρίς ημερομηνία. «Ξενοδοχείο Excelsior», *Αρχαιολογία της Πόλης των Αθηνών*, διαθέσιμο στο http://archaeologia.eie.gr/, ανάκτηση 03/04/2020.
Άγνωστος συγγραφέας 2017, Ο Δρομέας του Κώστα Βαρώτσου, *Urban City*, διαθέσιμο στο https://urbanlife.gr/, ανάκτηση 10/04/2020.
Ανδρικοπούλου, Ε. 2008, Αρχιτεκτονική με κέντρο τον άνθρωπο, *Μακεδονία*, διαθέσιμο στο https://www.makthes.gr/, ανάκτηση 04/04/2020.
Βαρώτσος, Κ. 2004, Δρομέας, *Costas Varotsos*, διαθέσιμο στο http://www.costasvarotsos.com/, ανάκτηση 09/04/2020.
Βασιλειάδου, Μ. 2019, «Πεντάκυκλο» εκπέμπει SOS, *Η Καθημερινή: Πόλη*, διαθέσιμο στο https://www.kathimerini.gr/1011299/ , ανάκτηση 10/04/2020.
Βάκας, Π. 1931, Ο Αρχιτέκτων Του Σχεδίου Των Αθηνών Σταμάτιος Κλεάνθης (1802-1862), στο *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, (77-90), Αθήνα: Σιδέρης, διαθέσιμο στο http://daniilida.lis.upatras.gr/, ανάκτηση 09/04/2020.
Γιάννου, Ε. 2009, *Η Πλατεία Ομονοίας στο Επίκεντρο του Σχεδιασμού των Δημοσίων Χώρων της Αθήνας* [Διπλωματική Εργασία]. Αθήνα: ΔΠΜΣ Πολεοδομία Χωροταξία - Προσεγγίσεις του σχεδιασμού στην Ελλάδα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, διαθέσιμο στο: http://courses.arch.ntua.gr/, ανάκτηση 08/04/2020.
Δανιήλ, Μ. 2014, «Μ. Αλέξανδρος» και «Μπάγκειον», δύο ιστορικά ξενοδοχεία στην καρδιά της Αθήνας, *Η Καθημερινή: Πόλη*, διαθέσιμο στο https://www.kathimerini.gr/752672/, ανάκτηση 11/04/2020.
Images George Rex, *Flickr* https://www.flickr.com/, ανάκτηση 11/04/2020

Ingeno, L. 2014, 'Poseidon': George Washington University's Link to Greece, *GWTODAY*, διαθέσιμο στο https://gwtoday.gwu.edu/, ανάκτηση 10/04/2020.

Καραγιάννης, Ν, 2019 Σε φάση ολοκλήρωσης τα έργα για τη νέα 'βιοκλιματική' πλατεία, Ομονοίας, *Υποδομές*, διαθέσιμο στο https://ypodomes.com/, ανάκτηση 10/04/2020.

Κασιμάτη, Μ. (επιμ.) 2010, *Ερνέστος Τσίλλερ (1837-1923),* Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, διαθέσιμο στο https://www.openbook.gr/ernst-ziller/, ανάκτηση 07/04/2020.

Μελαμπιανάκη, Ευγενία, 2006, *Οι πλατείες της Αθήνας: 1834-1945: Διαδικασία διαμόρφωσης, λειτουργία, πολεοδομική σημασία* [Διδακτορική Διατριβή]. Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, διαθέσιμο στο: http://thesis.ekt.gr/, ανάκτηση: 08/04/2020.

Μονιούδη-Γαβαλά, Θ. 2015, *Η ελληνική πόλη από τον Ιππόδαμο στον Κλεάνθη*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: http://hdl.handle.net/11419/2927, ανάκτηση: 03/04/2020.

Πετρίδου, Β., Ζιρώ, Ό. 2015. *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, διαθέσιμο στο http://hdl.handle.net/11419/3541, ανάκτηση 08/04/2020.

Ραφτοπούλου, Χ., Θεοφάνη, Χ. 2014, Τοπογραφία των συγκρούσεων στο κέντρο της Αθήνας κατά τη μεταπολίτευση, [Ερευνητική εργασία] Πανεπιστήμιο Πατρών: Τμήμα Αρχιτεκτόνων, στο *Greek Architects*, διαθέσιμο στο http://www.greekarchitects.gr/, ανάκτηση 01/04/2020.

Τζεβελέκου, Β. 2018, Ακούραστος «δρομέας» της γλυπτικής, *Η Εφημερίδα των Συντακτών: Εικαστικά*, διαθέσιμο στο https://www.efsyn.gr/, ανάκτηση 07/04/2020.

Η αριστοτελική εισβολή στον Μεσαίωνα

Λέξεις-κλειδιά: *Bonaventura, Siger of Brabant, Stephen Tempier, Thomas Aquinas, Αβερρόης, Αριστοτέλης, Αριστοτελισμός, Μεσαιωνική Θεολογία, Οι καταδίκες του 1277, Πρώτη Φιλοσοφία.*

Παναγιώτης Βουλιάκης, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

As a whole, Aristotle's work is encyclopedic. Researcher, meticulous and diligent, he constantly tried to interpret and enlighten. His philosophy is based on the core of the Socratic-Platonic intellect. It brings together elements of the most ancient naturalism and science of his time. The philosopher systematized them in a single view of the universe, which is distinguished for its originality and depth. His philosophy was not dialectical. It did not result in –or appeared within- an intuition. It has been a painstaking and persistent search for the truth. It was adapted to things and had an empirical basis.

Εισαγωγή

Στο σύνολό του, το έργο του Αριστοτέλη[1] είναι εγκυκλοπαιδικό. Ερευνητής, λεπτολόγος και επιμελής, προσπαθεί σταθερά να ερμηνεύσει και να διαφωτίσει. Η φιλοσοφία του στηρίζεται στον κορμό της σωκρατικής-πλατωνικής διανόησης[2]. Συγκεντρώνει στοιχεία της αρχαιότερης- φυσιοκρατίας και της επιστήμης της εποχής του. Συστηματοποιείται σε μια ενιαία περί σύμπαντος θεώρηση την οποία διακρίνει πρωτοτυπία και βαθύτητα. Η φιλοσοφία του δεν είναι διαλεκτική. Δεν καταλήγει -ή εμφανίζεται μέσα- σε μια ενόραση[3]. Είναι επίπονη και επίμονη αναζήτηση της αλήθειας. Είναι προσαρμοσμένη προς τα πράγματα και έχει εμπειρική βάση. Η γνώση, γενικά, μπορεί να είναι απλή εμπειρία, δηλαδή πιστοποίηση ότι υπάρχουν πράγματα και γεγονότα. Όμως η λογική γνώση, η φιλοσοφία πρέπει να απαντήσει σε δύο ερωτήματα: Τι είναι *το ον* (ή *ουσία*, εκείνο που πιστοποιούμε ότι υπάρχει); Γιατί υπάρχει;

[1] Στάγιρα 384 - Χαλκίδα 322 ΠΚΕ. Την ορθότητα των συγκεκριμένων ημερομηνιών (το πρώτο μισό της Ολυμπιάδας 384/383 ΠΚΕ, και το 322 λίγο πριν τον θάνατο του Δημοσθένη) έδειξε ο August Boeckh (*Kleine Schriften* VI 195). Για περαιτέρω συζήτηση βλ. Düring 1957, 253.

[2] Ο κυριότερος πυρήνας της αριστοτελικής μεταφυσικής είναι πλατωνικής προέλευσης. Βλ. Harte 1996, 276-304.

[3] Για το ζήτημα της διαίσθησης στον Αριστοτέλη βλ. Bolton 2014, 39-54.

Οι απαντήσεις του Αριστοτέλη

Η φιλοσοφία είναι η επιστήμη του όντος ως όντος, του όντος καθόλου[4], το οποίο είναι το τελευταίο θεμέλιο της πραγματικότητας, η ρίζα όλων των όντων. Σε αυτό υπάρχουν οι λόγοι και οι πρώτες αιτίες της όλης πραγματικότητας. Εκείνες δηλαδή που δεν μπορούν να αναχθούν σε άλλες αιτίες. Επιστήμες όπως η φυσική ή τα μαθηματικά μελετούν τις αμεσότερες αιτίες. Οι πρώτες αιτίες ενυπάρχουν και κορυφώνονται στον Θεό. Ο ίδιος ο Αριστοτέλης ονόμασε Θεολογία ή Πρώτη Φιλοσοφία την «*επιστήμη που ασχολείται με τη γνώση του αμετάβλητου*»[5].

Η πλατωνική ιδεοκρατία, φαίνεται αβάσιμη: έδωσε υπόσταση σε όλες τις μορφές του *είναι* χωρίς να διακρίνει την ουσία από την ιδιότητα, τον προσδιορισμό της ουσίας. Για τον Αριστοτέλη[6], ασθενές σημείο του πλατωνικού ιδανισμού είναι ο χωρισμός των ιδεών από τα αισθητά πράγματα του κόσμου. Η ιδέα δεν μπορεί να είναι η αιτία ούτε του *είναι* ούτε του *γίνεσθαι* των πραγμάτων, ήτοι δεν μπορεί να θεμελιώσει το είναι του πράγματος εάν είναι χωριστό από το πράγμα. Η εμπειρία αποδεικνύει ότι η ιδέα δεν παρεμβαίνει στη γένεση των πραγμάτων.

Το αριστοτελικό σύμπαν δεν είναι εικόνα νοητού προτύπου, ούτε έργο θείου τεχνίτη. Είναι όμως ζωντανό, οργανωμένο, έμψυχο. Η φύση δεν περιστέλλεται σε ένα τυφλό μηχανισμό: είναι έμφυτη τέχνη[7]. Η έρευνα του *όντος* πρέπει να αρχίσει από την αισθητή πραγματικότητα και αυτή η πραγματικότητα είναι *τόδε τι*, το *καθ' έκαστον*, το συγκεκριμένο άτομο. Μόνο το άτομο υπάρχει *καθ' εαυτό* και *δι' εαυτό*. Το γένος είναι αφαίρεση. Το καθολικό δεν υπάρχει έξω από το συγκεκριμένο. Το άτομο είναι αδιαίρετη εσωτερική ενότητα, της οποίας τα μέρη υπάρχουν χάριν του όλου. Δεν μπορεί να διαλυθεί χωρίς τα συστατικά του μέρη να χάσουν την αληθινή φύση τους, τον πραγματικό λόγο ύπαρξής τους.

Ο Αριστοτέλης αναζητεί το μυστικό του όντος στην οργανική ζωή. Η γέννηση είναι γένεση, μετάβαση από το μη είναι στο είναι. Η εξέλιξη είναι κίνηση, μετάβαση από μια κατάσταση σε άλλη, από ένα τρόπο του *είναι* σε έναν άλλο. Ο θάνατος είναι φθορά, διάλυση, μετάβαση από το είναι στο μη είναι. Η πραγματικότητα είναι *γίνεσθαι*[8], αλλά *γίνεσθαι* το οποίο δεν αποκλείει το *είναι*. Στη μετάβαση από μια κατάσταση η οποία δεν είναι πλέον, σε μια κατάσταση η οποία δεν είναι ακόμα, τα μέρη προσδιορίζονται από την ιδέα του όλου, εξαρτώνται αμοιβαία, συμβάλλουν προς ένα αποτέλεσμα, όπως τα μέρη ενός ζωντανού οργανισμού. Όλη την εξέλιξη, την κινεί μια δύναμη που τείνει στην

[4] Στα *Ηθικά Νικομάχεια*, ο Αριστοτέλης ορίζει την επιστήμη ως εξής: […] *ἐπεὶ δ' ἡ ἐπιστήμη περὶ τῶν καθόλου ἐστὶν ὑπόληψις καὶ τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων* (*Aristot. Nic. Eth.* 1140b. 30). Η επιστήμη μάς κάνει ικανούς να γνωρίσουμε το γενικό με αποδεικτικό τρόπο. Βλ. Παπαδημητρίου 1988, 47.

[5] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 84.

[6] Ο Αριστοτέλης, πάντως, είναι μάλλον αναμορφωτής παρά αρνητής του πλατωνισμού. Βλ. Σχετικά Müller 1949, 2006.

[7] Σώζεται έτσι η φυσική τελεολογία του Πλάτωνα. Ο Αριστοτέλης αντιτίθεται στον υλισμό, τόσο στον αφελή των υλοζωιστών, όσο και στον συνειδητό των ατομικών. Ο υλισμός περιστέλλει την πραγματικότητα σε στοιχεία ή σε άτομα εν κινήσει, ωστόσο το όλον είναι κάτι νέο σε σχέση με τα μέρη.

[8] Σύμφωνα με τον Ηράκλειτο.

πραγμάτωση κάποιου σκοπού και η εξέλιξη γίνεται με τη συμβολή τεσσάρων αιτιών: ποιητική (ή κινητική αιτία, δίνει την αρχική ώθηση στην εξέλιξη), υλική (το ακαθόριστο παραμένον υπόστρωμα των διαδοχικών μεταβολών), μορφική (ή ειδητική αιτία, η δύναμη που έχει η ιδέα και η οποία δίνει την εσωτερική συνοχή κατά τα διάφορα στάδια), τελική (υποδεικνύει την κατεύθυνση της εξέλιξης προς ένα σκοπό, δίνοντας έτσι ενότητα στην εξέλιξη).

Ύλη και μορφή

Ο Αριστοτέλης φρόντισε να αποδείξει ότι η ποιητική και η τελική αιτία λογικά ταυτίζονται με την μορφική αιτία. Έτσι, ύλη και μορφή είναι οι δυο παράγοντες των οποίων ένωση είναι το γίνεσθαι. Η ύλη είναι η ένωση των όρων στων οποίων τη βάση εκδηλώνεται η μορφή. Η ύλη[9] είναι η δυνατότητα σχηματισμού της ουσίας, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι η ύλη είναι ον: είναι το *δυνάμει ον*. Δεν είναι αισθητή, είναι *δυνάμει αισθητή*.

Ύλη και μορφή δεν διαχωρίζονται. Η συσχέτιση είναι τόσο στενή, ώστε η έσχατη ύλη, η ίδια, η οικεία ύλη ενός πράγματος και η μορφή του είναι ένα και το αυτό πράγμα: ως *δυνάμει* και ως *ενεργεία*. Κάθε γένεση είναι μετάβαση από τη δυνατότητα στην ενέργεια, εξέλιξη από το *δυνάμει ον* στο *ενεργεία ον*, από την κατάσταση του δυνατού, της σπερματικής προδιάθεσης στην πλήρη πραγμάτωση, στην τέλεια ανάπτυξη, στην εντελέχεια. Το αναλλοίωτο της μορφής- η σκοπιμότητα.

Αυτή τη μετάβαση ο Αριστοτέλης ορίζει ως κίνηση[10]. Η αντίθεση ύλης και μορφής γίνεται ρευστή. Αλλά η μετάβαση από τη δυνατότητα στην ενέργεια, προϋποθέτει την προϋπαρξη της ενέργειας, επειδή αυτή είναι το όλον, το *τέλειον*. Το αναλλοίωτο της μορφής, ο Αριστοτέλης το εκφράζει με ένα χαρακτηριστικό όρο «*το τι ήν είναι*»[11]. Στην έννοια της μορφής ενυπάρχει η έννοια του σκοπού. Η μορφή είναι εντελέχεια. Ένα φαινόμενο μπορεί να εξηγηθεί επαρκώς όταν αποδειχθεί η σχέση του με ένα ορισμένο σκοπό. Μόνο η τελολογική εκδοχή της φύσης φανερώνει την αληθινή ουσία των πραγμάτων. Αποδεικνύει ότι εκείνο το οποίο στο δημιουργικό γίνεσθαι είναι τελευταίο[12], είναι πρώτο κατά την αξία, επειδή δίνει την έννοια των πραγμάτων. Με την εντελέχεια, ως τελική αιτία, το γίνεσθαι της φύσης αποκτά νόημα[13]. Σκοπιμότητα και μηχανισμός είναι όπως η μορφή και η ύλη: σχετικά το ένα προς το άλλο. Η σκοπιμότητα δεν αποκλείει τον μηχανισμό.

---

[9] Ο Αριστοτέλης φθάνει στην έννοια μιας παντελώς άμορφης ύλης, η οποία είναι αφαίρεση, μπορούμε μόνο να τη νοήσουμε. Στη γνωστή πραγματικότητα, βέβαια, παραδέχεται ότι δεν υπάρχει ύλη χωρίς μορφή.

[10] Όσο διαρκεί η *κίνησις*, δεν είναι ακόμη τελειωμένη, δεν είναι πλήρης η πραγμάτωση του *δυνάμει*. Όταν το *δυνάμει* γίνει *ενεργεία*, η *κίνησις* παύει. Η *κίνησις*, λοιπόν, είναι ενέργεια ατελής.

[11] Ο οποίος σημαίνει ότι το ον εξακολουθεί να είναι αυτό που ήταν.

[12] Το τέλος , ο σκοπός.

[13] Όπως μια μηχανή έχει έννοια επειδή όλα της τα μέρη συνεργούν προς ένα ορισμένο τελικό αποτέλεσμα.

Η έννοια του σκοπού είναι η βάση της φιλοσοφίας του Αριστοτέλη. Η αντίληψή του για τη φύση είναι τελολογία, η οποία καταλήγει σε θεολογία. Κάθε τι στη φύση είναι κίνηση. Κάθε τι που κινείται, κάτι το κινεί. Στην έκθεση όμως των αιτιών της κίνησης, δεν μπορούμε παρά να φτάσουμε σε ένα πρώτο, σε ένα αρχικό κινούν, που είναι ακίνητο: μια πρώτη αιτία η οποία δεν κινείται από καμία άλλη και από την οποία λαμβάνει την ώθηση η καθολική κίνηση[14]. Επειδή η κίνηση είναι αιώνια πρέπει και η αιτία να είναι αιώνια ενέργεια. Αλλά εκείνο το οποίο είναι ενέργεια είναι το άυλο. Η πρώτη κίνηση είναι καθαρή ενέργεια, υπερκείμενη του σύμπαντος[15]. Είναι ενέργεια η οποία αποκλείει κάθε μεταβολή. Τέλεια μορφή στην οποία τίποτα δεν μπορεί να προστεθεί με την εξέλιξη στο χρόνο. Καθαρή από κάθε ύλη, δεν υπόκειται στο γίνεσθαι, δεν έχει τίποτε το δυνάμει, τέλεια εντελέχεια, απόλυτη τελείωση. Κάθε τι υλικό επιθυμεί την καθαρή ενέργεια και τείνει σε αυτή.

Η σκοπιμότητα της φύσης -από την οποία κάθε φυσική κίνηση καθορίζεται- εκδηλώνει αυτή την καθολική τάση, η οποία υπάρχει σε κάθε ον της φύσης. Όλες οι κινήσεις και οι τάσεις του σύμπαντος εμπνέονται από αυτόν τον τελικό σκοπό, ο οποίος ενυπάρχει ως εσωτερικό κίνητρο για να φθάσει το σύμπαν στην καθαρή ενέργεια, στην καθαρή μορφή, στον Θεό. Ο Αριστοτέλης είχε επιμείνει στο ότι, επειδή η «φυσική αναγκαιότητα» ρυθμίζει τις σχέσεις ανάμεσα στα είδη και τα γένη των πραγμάτων και των συμβάντων, η κατάλληλη λεκτική έκφραση των σχέσεων αυτών πρέπει να έχει τη θέση (*status*) της αναγκαίας αλήθειας. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, οι πρώτες αρχές των επιστημών δεν είναι μόνο τυχαία αληθείς. Είναι αδύνατο να είναι ψευδείς, επειδή αντικατοπτρίζουν σχέσεις μέσα στη φύση, που δεν θα μπορούσαν να είναι άλλες από αυτές που είναι[16]. Στα *Αναλυτικά Ύστερα*, κορυφώνεται η αριστοτελική θεωρία της αποδεικτικής επιστήμης. «Ο συλλογισμός που καταλήγει σε αναγκαία συμπεράσματα από αναγκαίες προκείμενες αποτελεί το μοναδικό αξιόπιστο όργανο της επιστήμης, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως αιτιακή γνώση»[17].

Η αριστοτελική εισβολή στον μεσαίωνα

Τον σημαντικότερο ρόλο στην εισαγωγή του έργου και των ιδεών του Αριστοτέλη στην μεσαιωνική Ευρώπη, έπαιξε η αραβική επίδραση[18]. Η ιουδαϊκή φιλοσοφία, που είχε επηρεασθεί από την αραβική σκέψη, υπήρξε ένας από τους συντελεστές διάδοσης της αριστοτελικής σκέψης στη μεσαιωνική θεολογία. Η «εισβολή» της αριστοτελικής φιλοσοφίας θα οδηγήσει σε «αψιμαχίες, οι οποίες έληξαν σε ένα διακανονισμό κατόπιν διαπραγματεύσεων»[19].

---

[14] [...] *ἀνάγκη στῆναι καὶ μὴ εἰς ἄπειρον ἰέναι* [...] (*Aristot. Phys.* 8.5 29).

[15] [...] *ἔστι τι ὃ οὐ κινούμενον κινεῖ, ἀΐδιον καὶ οὐσία καὶ ἐνέργεια οὖσα* [...] (*Aristot. Met.* 12.1072a, 25. Επίσης, *Aristot. Met.* 12.1073a 3 [...] *ὅτι μὲν οὖν ἔστιν οὐσία τις ἀΐδιος καὶ ἀκίνητος καὶ κεχωρισμένη τῶν αἰσθητῶν* [...].

[16] Losee 1992, 63.

[17] Παπαδημητρίου 1988, 52.

[18] Οι διδασκαλίες του Αβερρόη και νωρίτερα του Αβικέννα.

[19] Lindberg 2003, 305.

Στην Ευρώπη του 13ου αιώνα, ο αριστοτελισμός προσλαμβάνεται με τρεις τρόπους: μέσα από το έργο του Θωμά του Ακινάτη –κορυφαία έκφραση της απόπειρας συγκερασμού λόγου και πίστης- μέσα από το έργο του Siger, με το οποίο ο *λόγος* αναβαθμίζεται σε βαθμό που να προκαλέσει αντίδραση και μέσα από την αντιπαράθεση με τον αριστοτελισμό –με κύριο εκπρόσωπο τον Bonaventura, ο οποίος εκφράζει νεοαυγουστιανές θέσεις[20].

Ο μυστικιστής-άγιος Bonaventura δίδαξε φιλοσοφία στο Παρίσι και έγινε αρχηγός του τάγματος των Φραγκισκανών. Στηρίζεται στις βασικές ιδέες του Αυγουστίνου[21], θεωρεί επικίνδυνη τη διάδοση της νέας φιλοσοφίας και επιζητεί τον αυστηρό έλεγχό της. Στη γλώσσα του χρησιμοποιεί αριστοτελικούς όρους, όμως, κομβικά σημεία στο σύστημά του είναι η Θεία Φώτιση, η σχέση μίμησης των όντων προς τον Θεό, η εκ του μηδενός δημιουργία, ο παραδειγματισμός. Είναι απαισιόδοξος για την ικανότητα του ανθρώπινου Λόγου να γνωρίσει την αλήθεια χωρίς τη Θεία Φώτιση. Ο Copleston θεωρεί ότι ο Bonaventura επιχειρεί μια σύνθεση Λόγου και πίστης, με την υποταγή του Λόγου[22].

Η νόηση βρίσκει ό,τι κατανοεί στον ίδιο τον εαυτό της. Ό,τι κατανοεί, όμως, έχει ληφθεί από τον Ένα -δεν έχει σχηματισθεί από τα αισθητηριακά δεδομένα[23]. Πάντως, το σύστημα του Bonaventura, παρά τα τρωτά του σημεία, μπορούσε να αμφισβητηθεί μόνο από όσους αρνούνταν τα βασικά αξιώματα της χριστιανικής παράδοσης[24].

Η διπλή αλήθεια

Ο Siger της Brabant, δεν προσπαθεί να εναρμονίσει τον αριστοτελισμό με τον χριστιανισμό -τον μελετά ως φιλοσοφικό δόγμα[25]. Κάποιοι μελετητές τον

[20] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 81.

[21] Η αξία της εμπειρίας περιορίζεται σε μια συμβολική και μυστική ερμηνεία της φύσης. Βλ. Παπαδημητρίου 1988, 54: «*Η κεντρική ιδέα είναι ότι η ψυχή δεν μπορεί να απελευθερωθεί, αν δεν γνωρίσει την καταγωγή της. Η απελευθέρωσή της είναι η ίδια η γνώση: νοσταλγία της αιωνιότητας, όπου η ψυχή αναπαυόταν πριν αναρπαγεί από τον τροχό του μέλλοντος. Επιθυμία ενώσεως με όλα τα όντα και ζωηρό αίσθημα της εχθρότητας απέναντι σε ότι διαιρεί, χωρίζει, διασκορπά. Σπάνια (και συγκεχυμένη) εμπειρία μιας μυστικιστικής κατάστασης μέσα στην οποία η ψυχή, έχοντας χάσει κάθε συνείδηση των πραγμάτων και κάθε συνείδηση εαυτής, ενώνεται με το Εν ή το Αγαθόν, όπου το παν συγχωνεύεται*».

[22] Copleston 1993, 283. Όπως σημειώνει ο Copleston, για τον Bonaventura «*απαιτείται η αίσθηση της αντίληψης, προκειμένου να προκύψουν οι ιδέες μας για αισθητά αντικείμενα, αλλά η σταθερότητα και η αναγκαιότητα των κρίσεων μας σχετικά με αυτά οφείλονται στη δράση των αιώνιων ιδεών για όλα τα πράγματα (rationes aeternae), αφού ούτε τα αισθητά αντικείμενα της εμπειρίας μας είναι αμετάβλητα, ούτε οι διάνοιες που γνωρίζουν το αλάθητο του εαυτού τους*» (288).

[23] Knowles 1988, 223.

[24] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 81.

[25] Μαζί με τον Βοήθιο της Δακίας (Δανίας), ο οποίος υποστήριζε τον αυστηρό διαχωρισμό του φιλοσοφικού από το θεολογικό επιχείρημα. Ο Βοήθιος πήγε στη Γαλλία για να διδάξει φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο του Παρισιού. Στο πανεπιστήμιο, συνδέθηκε με τον Siger της Brabant. Συνέχισε να διδάσκει για κάποιο διάστημα ως δάσκαλος των τεχνών αντί να συνεχίσει στη θεολογική σχολή ή να βρει μη ακαδημαϊκή απασχόληση.

θεωρούν οπαδό της διπλής αλήθειας, αβερροϊστή ετερόδοξο. Άλλοι, τον θεωρούν πιστό χριστιανό[26], «*οπαδό του αριστοτελισμού που απλώς βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα υπαρκτό πρόβλημα*»[27]. Η διπλή αλήθεια, είναι το κριτήριο της θρησκευτικότητας για εκείνη την εποχή.

Η φιλοσοφική και η χριστιανική αλήθεια μπορεί να αντιφάσκουν και αυτό είναι κάτι που μπορεί να δεχτεί κανείς ή να αναφέρει τις απόψεις του χωρίς να εκφράζει τις δικές του ή, τέλος, να δεχτεί τα συμπεράσματα της φιλοσοφίας ως ανακάλυψη του ανθρώπινου νου και τις αλήθειες της πίστης ως αποκαλυπτικές και σε περίπτωση αντίφασης τελικώς αποδεκτές.

Θωμισμός

Ο Θωμάς ο Ακινάτης, κατανόησε περισσότερο από τον 'δάσκαλό' του- Αλβέρτο τον Μέγα τη σπουδαιότητα της γνώσης των έργων του Αριστοτέλη και των Αράβων υπομνηματιστών. Ήταν η εποχή που τα επαιτικά μοναχικά τάγματα υπερίσχυαν (σε σύγκριση με τους βενεδικτίνους μοναχούς), ο φεουδαρχικός κόσμος υποχωρούσε, νέες κοινωνικές τάξεις εμφανίζονταν και τα συγκεντρωτικής διοίκησης βασίλεια που οργανώνονταν παράλληλα με την αυτοκρατορία αντιδρούσαν στην παπική εξουσία. Έπρεπε να αποφευχθεί η παντελής ρήξη εθνικής σοφίας και χριστιανικής πίστης. Στη ιδέα της «διπλής αλήθειας», που κανείς αβερροϊστής δεν εξέφραζε ξεκάθαρα, αλλά εμφανιζόταν ως λογική συνέπεια διασπαστικών τάσεων, ο Θωμάς ο Ακινάτης αντιτάσσει το ουσιώδες θέμα της αρμονίας μεταξύ πίστεως και ορθού λόγου.

Κάθε τι γνωστό δεν είναι απαραίτητα πιστευτό. Είναι έγκυρη η γνώση «του αβοήθητου από τον Θεό ανθρώπου»[28]. Όμως η γνώση προσφέρει στην ιερή διδασκαλία θεμελιώδεις προϋποθέσεις, που αφορούν τον Θεό, τον άνθρωπο και τον κόσμο, όπως και η μέθοδος σκέψεως. «Ο άνθρωπος μέσω της παρατήρησης και του Λόγου μπορούσε να φτάσει σε βέβαιη γνώση»[29].

Ο Θωμάς δέχεται μία αλήθεια. Επίσης, δεν παραδέχεται τον πλατωνικό διχασμό της πραγματικότητας. Όπως λέει και ο W. Wallace, η προσέγγισή του στη μεταφυσική του Αριστοτέλη γίνεται μέσω της γλώσσας των φυσικών επιστημών. Δημιουργεί το δικό του δόγμα: θεμέλιος λίθος του θωμισμού είναι η διάκριση ουσίας και ύπαρξης. «*Κάθε πεπερασμένο ον γίνεται από τη δράση και τη δυνατότητα· η ύπαρξη δίνει τη δυνατότητα στην ουσία να δράσει, αλλά και η ίδια η ύπαρξη περιορίζεται από αυτή τη δυνατότητα. Ο Θεός είναι το μόνο αυθύπαρκτο ον χωρίς διάκριση ανάμεσα στην ουσία και στην ύπαρξή Του*». Ο Θωμάς θα δώσει τη λύση του στην ανθρώπινη γνώση του Θεού βάσει της δικής του αντίληψης, της ουσίας και ύπαρξης. Στον Θεό οι ποιότητες της αλήθειας, της αγαθότητας, του ωραίου υπάρχουν όχι απλώς *δυνάμει*, όπως στα άλλα όντα, αλλά στην

Μοιράστηκε αυτή την ασυνήθιστη καριέρα με τον Siger και άλλους, όπως ο Roger Bacon και ο Jean Buridan. Καταδικάστηκε από τον Stephen Tempier το 1277 ως ηγετικό μέλος του αβερροϊστικού κινήματος. Βλ. σχετικά Maurer 1955, 233-239.

[26] Βλ. Van Steenberghen 1977. Επίσης, Maurer 1956, 49-56.

[27] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 87.

[28] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 84.

[29] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 83.

πραγματικότητα, λόγω ακριβώς της διάκρισης ουσίας-ύπαρξης[30]. Η αγαθότητα Θεού και ανθρώπων μπορεί να βεβαιωθεί και να γίνει γνωστή με την αρχή της αναλογίας.

Προβλήματα

Τα περιεχόμενα της αβερροϊκής ανάγνωσης[31] του Αριστοτέλη, όμως, δημιουργούσαν προβλήματα. Η αιωνιότητα του αριστοτελικού κόσμου είναι απαράδεκτη για τον χριστιανισμό. Η απόλυτη εξάρτηση του δημιουργημένου σύμπαντος από τον δημιουργό είναι θεμελιώδους σημασίας για την αντίληψη του Θεού και του κόσμου[32]. Το ζήτημα της αιτιοκρατίας, είναι επίσης ακανθώδες. Για τον Αριστοτέλη π.χ., η θεότητα[33], είναι αιωνίως αμετάβλητη, άρα ανίκανη να παρέμβει στη λειτουργία του σύμπαντος. Ο χριστιανισμός όμως είχε ανάγκη και από τα θαύματα. Ακόμα, για τον Αριστοτέλη η ψυχή είναι η μορφή[34], η πλήρης ενεργοποίηση όλων των χαρακτηριστικών που εν δυνάμει υπάρχουν στην ύλη κάθε ανθρώπου. Και δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ύλη. Δηλαδή με τον θάνατο σταματά και αυτή να υπάρχει –συμπέρασμα ασύμβατο με τη χριστιανική διδασκαλία περί αθανασίας της ψυχής[35].

Καταδίκες

Τα φυσικά και μεταφυσικά έργα του Αριστοτέλη προκάλεσαν, λοιπόν, έντονες επιφυλάξεις στους θεολόγους. Η διδασκαλία ορισμένων προτάσεών του απαγορεύθηκε στα πανεπιστήμια, όμως τα έργα μελετούνταν ιδιωτικά και, μετά το 1240, οι απαγορεύσεις ατόνησαν.

Στο Παρίσι ο Μποναβεντούρα διαμαρτυρήθηκε, το 1267, για την τολμηρή φιλοσοφική αναζήτηση[36], ενώ, την ίδια χρονιά μετακαλείται ο Θωμάς ο Ακινάτης. Η κατάσταση κρίθηκε κρίσιμη. Το 1270 ο επίσκοπος Stephen Tempier καταδίκασε δεκατρείς αβερροϊκής προέλευσης προτάσεις που δίδασκε ο Siger. Το 1277, ο Tempier απαγόρευσε τη διδασκαλία 219 φιλοσοφικών και θεολογικών θέσεων που συζητούνταν και αμφισβητούνταν στη σχολή τεχνών που τελούσε υπό την δικαιοδοσία του. Οι αρχικές καταδίκες του 1270 αφορούν προτάσεις όπως ότι η νόηση όλων των ανθρώπων είναι μία και μόνη, ότι ο κόσμος είναι αιώνιος, ότι δεν υπήρξε πρώτος άνθρωπος, προτάσεις με σαφήνεια αντίθετες στο χριστιανικό δόγμα.

Οι μελετητές θεωρούν ότι οι πρώτες αυτές καταδίκες έγιναν με συμφωνία των Ακινάτη, Μποναβεντούρα και Tempier. Οι καταδίκες του 1277 θεωρείται ότι, πέραν του κοσμικού αριστοτελισμού, περιλαμβάνουν προτάσεις που εξέφραζαν ρητές απόψεις του Ακινάτη, υπάρχει μάλιστα και σχετική ταξινόμησή τους. Στον

[30] Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 84.
[31] Αυθεντικότερης σε σχέση με την πλατωνική εκδοχή της ανάγνωσης του Αβικέννα.
[32] Lindberg 2003, 309.
[33] Το πρώτο κινούν.
[34] Η οργανωτική αρχή του σώματος.
[35] Lindberg 2003, 311.
[36] Οι διδάσκαλοι των τεχνών δίδασκαν Αριστοτέλη χωρίς ιδιαίτερους θεολογικούς περιορισμούς.

Ακινάτη υπάρχουν θέσεις, οι οποίες έβρισκαν αντίθετους πολλούς θεολόγους[37]. Υποστηρίζει, με την εξαίρεση της πρώτης διάνοιας, την αιώνια και αιτιακή δημιουργία του σύμπαντος.

Οι 219 καταδίκες του 1277 θεωρήθηκαν από τον P. Duhem ως πράξη γένεσης της επιστήμης των νέων χρόνων[38], επειδή καθιέρωσαν τη δυνατότητα μελέτης μη αριστοτελικών θέσεων[39]. Επίσης, θεωρούνται ιδιαίτερα σημαντικές από εκείνους τους ιστορικούς που θεωρούν ότι ενθάρρυναν τους μελετητές να αμφισβητήσουν τις αρχές της αριστοτελικής επιστήμης[40]. Σύμφωνα με αυτή την άποψη κάποιοι λόγιοι ενθαρρύνθηκαν να εξερευνήσουν μη αριστοτελικές φυσικές και κοσμολογικές εναλλακτικές λύσεις[41]. Για άλλους, οι προτάσεις αυτές δεν έχουν πρακτική αξία για τις επιστήμες[42]. Ο E. Grant θεωρεί ότι άλλαξαν το κλίμα στη φυσική φιλοσοφία της αμέσως επόμενης περιόδου[43]: διάφορες αρχές της αριστοτελικής θεωρίας διασαφηνίστηκαν, υποβλήθηκαν σε κριτική ή απορρίφθηκαν[44].

Σίγουρα όμως, για τον Lindberg, οι καταδίκες αντιπροσωπεύουν μια διακήρυξη υποτέλειας της φιλοσοφίας στη θεολογία[45]. Η καταδίκη των 219 προτάσεων αναιρέθηκε το 1325 με απόφαση του επόμενου επισκόπου. Ο Θωμάς ο Ακινάτης αγιοποιήθηκε. Ο Θεός κυριαρχούσε πλέον αποφεύγοντας «*τις λογικές αντιφάσεις*»[46].

Βιβλιογραφία

Ασημακόπουλος, Μ., Τσιαντούλας, Α. 2001, *Η ιστορία και η Θεωρία των Επιστημών κατά τον Μεσαίωνα*, τόμ. Α΄, Πάτρα: ΕΑΠ.

Bolton, R. (2014). Intuition in Aristotle, in *Rational Intuition: Philosophical Roots, Scientific Investigations*, edited by L. Osbeck & B. Held, (39-54), Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9781139136419.003.

Copleston, F.A, 1993. *A History of Philosophy, Vol. II: Medieval Philosophy*, New York-London: Image Books.

Düring, I. 1957, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, Göteborg: Almqvist & Wiksell in Komm.

Düring, I. 1994, *Ο Αριστοτέλης. Παρουσίαση και Ερμηνεία της Σκέψης του*, Αθήνα: ΜΙΕΤ.

37 Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 95.
38 Βλ. σχετικά Gooch 2006, 34-38.
39 Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 100.
40 Woods 2005, 88.
41 Lindberg 2003, 334.
42 Όπως, για παράδειγμα, ο A. Koyré. Για μια ευρύτερη θεώρηση των απόψεων του Koyré σχετικά με τις επιδράσεις που προέκυψαν από τέτοιους εκκλησιαστικούς αφορισμούς, βλ. Elkana 1987, 111-144.
43 Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 101.
44 Lindberg 2003, 336.
45 Lindberg 2003, 335.
46 Ασημακόπουλος & Τσιαντούλας 2001, 101.

Elkana, Y. 1987, Alexandre Koyré: Between the history of ideas and sociology of disembodied knowledge. *History and Technology*, 4(1-4), 115-148. doi.org/10.1080/07341518708581694.

Gooch, J. 2006, The Effects of the Condemnation of 1277, *The Hilltop Review:* Vol. 2 : Iss. 1 , Article 6, 34-44. https://scholarworks.wmich.edu/.

Harte, V. 1996, Aristotle "Metaphysics" H6: Dialectic with Platonism, *Phronesis*, 41(3), 276-304. http://www.jstor.org/stable/4182536.

Θεοδωρίδης, Χ. 1997, *Εισαγωγή στη Φιλοσοφία*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Knowles, D. 1988, *The Evolution of Medieval Thought*, London-New York: Longman.

Κορδάτος, Γ, 1972, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα: Μπουκουμάνης.

Lindberg, D.C. 2003, *Οι Απαρχές της Δυτικής Επιστήμης*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π.

Losee, J. 1992, Φιλοσοφία της επιστήμης, μια ιστορική εισαγωγή, Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Maurer, A. 1955, Boetius of Dacia and the Double Truth, *Mediaeval Studies*. 17: 233-239. doi:10.1484/J.MS.2.306768.

Maurer, A. 1956, The State of Historical Research in Siger of Brabant, *Speculum*, *31*(1), 49-56. doi.org/10.2307/2850073.

Müller, G.E. 1949 *The Platonic Aristotle*. Universidad Nacional de Cuyo, *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 3*, 2005-2013.

Παπαδημητρίου, Ε. 1988, *Θεωρία της Επιστήμης και Ιστορία της Φιλοσοφίας*, Αθήνα: Gutenberg.

Σάντας, Γ. 2003, Είναι η ηθική του Αριστοτέλη αρεταϊκή; στο Δ. Ανδριόπουλος (επιμ.), *Αριστοτέλης*, τόμ Α΄, Αθήνα: Παπαδήμας.

Τσέλερ, Ε., Νέστλε, Β. 2008, *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*, (μτφρ. Χ. Θεοδωρίδης), Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Van Steenberghen, F. 1977, *Maitre Siger de Brabant*, Leuven: Peeters Publishers.

Woods, T. 2005, *How the Catholic Church Built Western Civilization*, Washington, DC: Regnery.

Πηγές

Αριστοτέλης, 1988, *Ηθικά Νικομάχεια*, (μτφρ. Β. Μοσκόβης) Αθήνα: Εκδόσεις Νομικής Βιβλιοθήκης.

Αριστοτέλης, 1988, *Πολιτικά*, (επιμ. Γιάννη Κορδάτου, μτφρ. Παναγή Λεκατσά) Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων, Αθήνα: Δαίδαλος- Ι. Ζαχαρόπουλος.

Aristotle, 1924, *Aristotle's Metaphysics*, (ed. W.D. Ross), Oxford: Clarendon Press.

Aristotle, 1960, *Aristotle's Physica,* (ed. W.D. Ross), Oxford: Clarendon Press.

Aristotle, 1894, *Aristotle's Ethica Nicomachea*, (ed. J. Bywater), Oxford: Clarendon Press.

Λαογραφία, δημοτικό και ρεμπέτικο τραγούδι

Λέξεις κλειδιά: *Αρχοντορεμπέτικο, Αστικολαϊκή μουσική, Δημοτικό τραγούδι, Εθνική ταυτότητα, Έντεχνο λαϊκό, Λαογραφία, Ρεμπέτικο*

Ζωή Σιούλη-Κατάκη, Δρ Κοινωνικής Πολιτικής, Πανεπιστήμιο Πελοποννή-σου

Abstract

The subject of the essay is references to music since the establishment of the Modern Greek state to the present day. A decisive contribution to the character of the music is its connection with the past. Its constant reconstruction and mutation reveals what it absorbed over time. The assimilation of elements foreign to it is validated in a different way of life, where the discography decides and imposes the selection procedures. Modernization leads to the gradual displacement and disappearance of genuine traditional elements (text and music nobility, abandonment and replacement of instruments, and alteration of tonicity). The new generations continue the pace of the musical past, restoring the balance, heading towards the future with experience, knowledge and inspiration for new creations, even if they are not the norm of modern Greek society.

Εισαγωγή

Αντικείμενο του δοκιμίου αποτελούν αναφορές στη μουσική από τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους έως σήμερα. Καθοριστική συμβολή στον χαρακτήρα της μουσικής είναι η σύνδεσή της με το παρελθόν. Η συνεχής αναδημιουργία της και μετάλλαξή της αποκαλύπτει όσα απορρόφησε μέσα στον χρόνο. Η αφομοίωση ξένων προς αυτή στοιχείων επικυρώνεται σε ένα διαφορετικό τρόπο ζωής, όπου η δισκογραφία αποφασίζει και επιβάλλει τις διαδικασίες επιλογής. Ο εκσυγχρονισμός οδηγεί στη βαθμιαία εκτόπιση και εξαφάνιση γνήσιων παραδοσιακών στοιχείων (ευγένεια κειμένου και μουσικής, εγκατάλειψη και αντικατάσταση οργάνων, αλλοίωση τονικότητας). Ωστόσο, νέες μουσικές γενιές συνεχίζουν τον βηματισμό του μουσικού παρελθόντος, αποκαθιστώντας τις ισορροπίες, οδεύοντας προς το μέλλον με πείρα, γνώση και έμπνευση για νέες δημιουργίες, έστω και αν δεν αποτελούν τον κανόνα της νεοελληνικής κοινωνίας.

Στο πρώτο μέρος του παρόντος δοκιμίου, μετά από μια σύντομη αναφορά στη γέννηση της λαογραφίας, παρατίθενται οι διαφορετικές θέσεις της απέναντι στο δημοτικό και το ρεμπέτικο τραγούδι. Στη συνέχεια, στο δεύτερο μέρος, εξετάζονται τα φθογγολογικά και ρυθμολογικά γνωρίσματα της δημοτικής και της ρεμπέτικης μουσικής, με ιδιαίτερη αναφορά στα συνοδευτικά τους όργανα. Τέλος, στο τρίτο μέρος, προσεγγίζοντας τις αιτίες που οδήγησαν στη μη παραγωγή δημοτικών τραγουδιών, γίνεται αναφορά στις μετεξελίξεις και τα διάδοχα σχήματα του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού, συνδέοντας τα υλικοτεχνικά δεδομένα, την άνοδο του τεχνολογικού επιπέδου με τις

παράλληλες ιδεολογικές παρεμβάσεις στην ελληνική κοινωνία, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση και αποδοχή τους.

Μουσικές επιλογές και απορρίψεις του νεοσύστατου ελληνικού κράτους

Η γέννηση της επιστήμης της λαογραφίας.

Η λαογραφία είναι καινοφανής επιστήμη στον ευρωπαϊκό χώρο.[1] Η δημιουργία της οφείλεται στην αναζήτηση και τη διευθέτηση της οποιασδήποτε κρίσης εθνικής ταυτότητας, παράγωγο των κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών του 18ου και 19ου αι. Στο νεόκοπο ελληνικό κράτος η λαογραφία[2] γεννήθηκε κατόπιν της καταλυτικής επίδρασης και τον απόηχο των θεωριών του Φαλμεράιερ[3]. Έκτοτε, το χλωμό ενδιαφέρον, ξένων κυρίως ερευνητών[4], για τα δημοτικά τραγούδια, μετατράπηκε σε προτεραιότητα και κύριο στόχο των Ελλήνων ιστορικών, καθορίζοντας συγχρόνως τον χαρακτήρα τόσο των λαογραφικών, όσο και των ελληνικών ιστορικών σπουδών[5].

Αν βέβαια με τον όρο λαϊκό τραγούδι αντιλαμβάνεται κανείς τι είχε κατά νου ο Gottfried Herder, ο δημιουργός αυτής της λέξης, τότε το αληθινό τραγούδι δεν υπάρχει πιά. Ο Χέρντερ ονόμασε τα δημοτικά τραγούδια «*τα αληθινά, χαρακτηριστικά τραγούδια ενός λαού*» και έκανε σαφή διάκριση μεταξύ των τραγουδιών του δρόμου, των έντεχνων τραγουδιών και των δημοφιλών τραγουδιών των μορφωμένων τάξεων. Ακόμα και αν βλέπει κανείς στο πραγματικό λαϊκό τραγούδι, όπως έκανε ο Béla Bartók, μόνο τα τραγούδια της παράδοσης, δηλαδή εκείνα τα τραγούδια που μεταδίδονται προφορικά μεταξύ των λιγότερο μορφωμένων τάξεων (ειδικότερα μεταξύ των αγροτικών πληθυσμών σε παλαιότερες εποχές) και αν αναγνωρίσει αποκλειστικά αυτό το προϊόν ως πραγματικό λαϊκό τραγούδι που προσαρμόζεται σε νέες μορφές, όταν

[1] Η δίτομη ανθολογία του Herder (1774), τα λαϊκά παραμύθια των αδελφών Γκριμ ήταν παράγωγα των κοινωνικών και πολιτικών μεταβολών του 18ου και 19ου αιώνα που γέννησαν τη λαογραφία σε παγκόσμιο επίπεδο. Στην Αγγλία χρησιμοποιήθηκε ο όρος *Popular Antiquities* (λαϊκές αρχαιότητες), στη Γερμανία για τον Riehl *Volkskunde* είναι η κοινωνική επιστήμη του γερμανικού αγροτικού πληθυσμού, που αποτελεί το μέλλον του Έθνους. Βλ. Πολίτης 1998, 48-49.

[2] Η λαογραφία ως λέξη είναι αρχαία ελληνική με διαφορετική από τη σημερινή σημασία. Στους ελληνιστικούς χρόνους σήμαινε τον κεφαλικό φόρο που έπρεπε να καταβάλλουν οι άνδρες στην Αίγυπτο (λαογραφούμενοι οι φορολογούμενοι και λαογράφοι όσοι φρόντιζαν για την είσπραξή του). Βλ. σχετικά Ήμελλος 1995, 10-12.

[3] Ο Α. Πολίτης γράφει ότι τα βιβλία του Φαλμεράιερ, στα οποία υποστήριζε ότι οι Νεοέλληνες δεν κατάγονται από τους αρχαίους, δεν διαβάστηκαν στην Ελλάδα. Βλ. Πολίτης 1998, 38.

[4] Ο Claude Fauriel εξέδωσε τα «Νεοελληνικά Τραγούδα» δείχνοντας στο ευρύτερο κοινό της Ευρώπης τα αναμφισβήτητα πνευματικά δικαιώματα των Νεοελλήνων. Βλ. Λουκάτος 1970, 252.

[5] Η γοητεία που θα ασκήσουν τα δημοτικά τραγούδια στους λαογράφους δεν θα οφείλεται σε αισθητικές αιτίες, καθώς για ένα αιώνα θα αποτελούν τα μέσα ποδηγεσίας της λαογραφίας. Βλ. Λέκκας και Τζάκης 2003, 285-286.

μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, τότε πιθανώς στον σύγχρονο πολιτισμό ο όρος δεν ισχύει[6].

Η ελληνική λαογραφία υποδύθηκε πολλούς και διάφορους ρόλους. Καταρχήν, η αυτόνομη παρουσία του ελληνικού κράτους στα μάτια των δυτικών απαιτούσε την οπισθόδρομη αναζήτηση του «αρχαίου κλέους» με κάθε κόστος. Στο πλαίσιο αυτό η λαογραφία υποδυόταν το ρόλο του «*συντηρητικού οχήματος της εθνικής καθαρότητας*». Από την άλλη, για μια Ελλάδα εκσυγχρονισμένη, εναρμονισμένη με τη Δύση, το παρελθόν και η παράδοση είχαν δευτερεύουσα σημασία. Η λαογραφία, σε αυτή την περίπτωση, αποτελούσε το «*λάβαρο του προοδευτισμού*». Τέλος, για να αποβληθεί η ιδέα των Δυτικών, που έβλεπαν την Ελλάδα ως πρώην οθωμανική επαρχία, η λαογραφία υποδύθηκε τον ρόλο της «*αποκάθαρσης*» και της «*απανατόλισης*»[7]. Τα αποτελέσματα αυτών των αντικρουόμενων θέσεων ήταν η ελληνική λαογραφία, ως επιστημονικός κλάδος, να στραφεί επιλεκτικά στον αγροτικό χώρο και σε εκείνα τα στοιχεία του πολιτισμικού βίου των Ελλήνων που θεωρούνταν ότι αποτύπωναν εναργέστερα τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του ελληνικού έθνους.

Η στάση των λαογράφων απέναντι στο δημοτικό τραγούδι.

Οι Έλληνες υπόδουλοι, ως κοινωνική ομάδα, στο περιθώριο ενός αρνητικού απέναντί τους κράτους, του Οθωμανικού, στήριξαν την ομαδική τους λειτουργία στην παράδοσή τους. Το δημοτικό τραγούδι, εξελισσόμενο παρακολουθούσε την ιστορική πορεία του ελληνισμού, εκφράζοντας τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας, τις συνθήκες, τα γεγονότα. Στο πλαίσιο αυτό, ο λαογράφος Ζαμπέλιος θεωρούσε ότι τα δημοτικά τραγούδια γεννήθηκαν μόλις χάθηκε η πολιτική ελευθερία και σκοπός τους ήταν να διαμηνύουν την ανάκτησή της. Τα τραγούδια, ο λαϊκός στίχος, οι κλέφτες «*περί την αυτήν, ως έγγιστα, εποχήν θέλουσι αποσυρθεί της σκηνής, ήγουν τότε, ότε σύμπαν πολιτικώς το γένος αποκατασταθήσεται*».[8] Τα λόγια αυτά, εκτός από την οριοθέτηση της πορείας των δημοτικών τραγουδιών, δηλώνουν την εθνική σκοπιμότητα χρησιμοποίησής των. Επιπλέον, το δημοτικό τραγούδι με την ποιητική αρετή του, ως ανάγκη πολιτιστικής φυσιογνωμίας, ως ζήτημα επιβίωσης, θα συναποτελούσε την αποδεικτική ζεύξη της άμεσης σχέσης με τους ένδοξους αρχαίους προγόνους.

Άμεση εξάρτηση αποτελεί το γεγονός ότι οι μελετητές και οι συλλέκτες των δημοτικών τραγουδιών, ανακαλύπτοντας τη λαϊκή ποίηση, αποκτούν εθνική αυτοπεποίθηση και οδηγούνται σε υπερβολές. Παραβλέποντας την αυστηρά οργανωμένη και μονότονα επαναλαμβανόμενη μορφή του δημοτικού τραγουδιού, όπως άλλωστε κάθε προφορικής λογοτεχνίας, προχώρησαν στην τροποποίησή του. Στα βήματα του Ζαμπέλιου, ο θεμελιωτής της επιστήμης της λαογραφίας, ο Πολίτης και ο μαθητής του Κυριακίδης αναδημοσίευαν δημοτικά τραγούδια και με ελευθεριότητα τα νόθευαν με σκοπό, αφενός να πλησιάζουν την καλαισθησία του ρομαντισμού, αφετέρου, με όχημα τις ιδέες του Διαφωτισμού, να ιδεολογικοποιήσουν και να εξιδανικεύσουν την ηρωική

6 Bose 1968, 17.

7 Λέκκας και Τζάκης 2003, 286-287.

8 Ζαμπέλιος 1852, 474-475.

Επανάσταση και την Εθνική Παλιγγενεσία[9]. Το ποιητικό περιεχόμενο με εκλεπτυσμένη φαντασία μεταποιείται σε ιδεολογικό, καθώς παραγεμίζεται η ιστορική διαδρομή με ένδοξα κατορθώματα. Σε αυτά τα κατορθώματα οι αρματολοί δεν έχουν θέση, ενώ, οι κλέφτες, εύγλωττο παράδειγμα προεπαναστατικής ένοπλης αντίστασης, γίνονται «*πολέμιοι των Μουσουλμάνων και προστάτες των Χριστιανών*»[10]. Συγχρόνως, αποσιωπήθηκε η αλληλεπίδραση της ελληνικής και της τουρκικής μουσικής[11].

Στο επιστημονικό έργο της λαογραφίας θα προστεθούν αργότερα οι μουσικές καταγραφές τραγουδιών. Είναι αλήθεια ότι οι πρώτοι λαογράφοι διαχώρισαν το τρισυπόστατο και περιορίζονταν στα κείμενα. Ο Πολίτης δεν ασχολήθηκε ο ίδιος με αυτήν αλλά την περιέλαβε στο διάγραμμα της λαογραφικής ύλης του[12]. Μόλις το 1930 σημειώνεται σημαντική συμβολή στη μελέτη της μουσικής του δημοτικού τραγουδιού και τότε άρχισαν να γίνονται οι πρώτες συστηματικές μουσικολογικές παρατηρήσεις. Οι μεταγενέστεροι λαογράφοι θα εξετάσουν τους δρόμους των τραγουδιών, με συνέπεια να αποδειχθεί η μη καλλιτεχνική αυτονομία, όπως άλλωστε συμβαίνει σε οποιαδήποτε εκδήλωση λαϊκής τέχνης. Καθώς η παραδοσιακή μουσική δεν ήταν μονόδρομος, από τους ίδιους δρόμους όπου διακινούνταν τα εμπορικά προϊόντα ταξίδευαν και τα πνευματικά.[13]

Η στάση της λαογραφίας στο ρεμπέτικο τραγούδι.

Με την αποσύνθεση του αγροτικού κοινωνικού προτύπου και τη δημιουργία μεγάλων πληθυσμιακών συγκεντρώσεων, σε ορισμένα σημεία της χώρας το δημοτικό τραγούδι αδυνατούσε να καταγράψει τα καινούρια προβλήματα, να ικανοποιήσει τις νέες ανάγκες ψυχαγωγίας και να ενώσει τους προσερχόμενους κατοίκους των νέων αστικών κέντρων. Την πολυσυλλεκτικότητα των νέων κατοίκων της Σύρου, του Πειραιά και άλλων πόλεων με λιμάνι, θα εκφράσει το ρεμπέτικο τραγούδι. Η ασφάλεια που παρείχε ο αγροτικός χώρος σε αυτούς τους ανθρώπους έχει χαθεί, ώστε στα τραγούδια αυτά να κυριαρχούν και να εκφράζονται συναισθήματα κοινωνικής έκπτωσης.[14] Σε αυτό το πλαίσιο, η διαδικασία αναπροσδιορισμού και νέας σημασιοδότησης των νέων μορφών κοινωνικής οργάνωσης, θα καταγραφεί στα ρεμπέτικα τραγούδια θεσμοθετώντας την ξεχωριστή ταυτότητα του «*μάγκα*»[15].

Η ελληνική λαογραφία, είτε γιατί αποκλειστική της ενασχόληση ήταν ο αγροτικός χώρος, είτε γιατί το περιεχόμενό του ρεμπέτικου ήταν ασύμβατο με εκείνο της κυρίαρχης ιδεολογίας, δεν ασχολήθηκε καθόλου με το τι ήταν το

[9] Λέκκας και Τζάκης 2003, 287.

[10] Τζάκης 2003, 299.

[11] Οι αμανέδες περνούσαν για τούρκικοι και γι' αυτό ποτέ δεν καταγράφηκαν στις συλλογές. Βλ. Μερακλής 1992, 87.

[12] Ο Formosis (1938, 9), υποστήριξε ότι ο Πολίτης παραμέλησε τον χορό και τη μουσική στη λαογραφική του έρευνα, γιατί ήταν προσηλωμένος στην αρχαιότητα. Πρβλ. την αντίθετη άποψη του Μερακλή (1992, 192), σύμφωνα με την οποία ο Πολίτης, ένα από τα ιδρυτικά μέλη του «Λυκείου των Ελληνίδων» άφηνε τον χώρο για άλλους αρμοδίους.

[13] Η Μέλπω Μερλιέ στη μελέτη της έγραψε ότι μαζί με τα σκουμπριά και τις παλαμίδες πήγαιναν και τα τραγούδια. Βλ. Μερακλής 1992, 81.

[14] Τζάκης 2003, 302.

[15] Τζάκης 1999, 34-35.

ρεμπέτικο ή το κοινωνικό περιβάλλον που το παρήγαγε. Ακόμη και όταν, από ένα χρονικό σημείο και μετά, το ρεμπέτικο τραγούδι απώθησε τις ρατσιστικές αστικές αντιδράσεις και καθιερώθηκε σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, αυτό που απασχόλησε τους διανοούμενους του χώρου ήταν το τι εκπροσωπούσε[16]. Προέκταση του φαινομένου αποτελεί το ρεμπέτικο άλλοτε να παραπέμπει στην αγνή μουσική του Τσιτσάνη και άλλοτε να αφορά στο τραγούδι που «*εξυμνεί τη χασισοποτεία*». Ως προς την ελληνικότητά του αλλού διαφαινόταν η ιδιομορφία του σε σχέση με τη δυτική μουσική και αλλού «οργανωνόταν» η απόστασή του από τους ανατολίτικους ρυθμούς. Όσον αφορά στην έννοια του λαού, κάποιες φορές αυτός ταυτιζόταν με την εργατική τάξη που αντιτίθεται στην αστική και κάποιες άλλες καθοριζόταν σε αντιδιαστολή, κυρίως, προς τον εγγράμματο κόσμο και τη διανόηση[17]. Τέλος, το ρεμπέτικο αντίκειται στη μαρξιστική βουλγκάτα του ΚΚΕ περί λούμπεν προλεταριάτου, στην επιταγή της αγωνιστικής συνειδητότητας[18]. Έτσι, έγινε αποδέκτης της επίθεσης του μιλιταριστικού και θρησκευόμενου λαϊκισμού του Μεσοπολέμου[19].

Υλικοτεχνικές βάσεις δημοτικής και ρεμπέτικης μουσικής

Φθογγολογικά και ρυθμολογικά γνωρίσματα του δημοτικού τραγουδιού.

Το δημοτικό τραγούδι εκφράζεται με ποιητική και μουσική τελειότητα ανώνυμης διεργασίας, προφορικής λαϊκής παράδοσης και αυτοσχεδιαστικής αρχής. Η δημοτική μουσική είναι καταρχήν τροπική, ώστε να μην επιτρέπει στο μη μυημένο να συλλάβει τις καθοριστικές ιδιαιτερότητές της, διαβάζοντας απλώς μια μελωδία στο πεντάγραμμο. Αυτός που θα προσπαθήσει να συνοδέψει μια μελωδία θα διαπιστώσει ότι η λογική του τρόπου είναι πιο περιοριστική από αυτήν της κλίμακας. Επιπλέον, δεν ακολουθεί τον συγκερασμό και είναι προσαρμοσμένη στις σύντονες διατονικές, δηλαδή στις φυσικές κλίμακες και τη γνωστή διαφορετικότητα των μουσικών διαστημάτων. Ως προς τον τρόπο εκτέλεσης και μελωδικής σύστασης τα δημοτικά τραγούδια είναι μονοφωνικά. Έχουν ως βάση μία μελωδία και τραγουδιούνται από έναν ή ομάδες τραγουδιστών και οργανοπαικτών.

Εξαίρεση αποτελούν ορισμένα τραγούδια της Ηπείρου[20], που είναι πολυφωνικά και τα τραγουδούν άντρες ή γυναίκες (ή και μεικτά) δίνοντας την εντύπωση χορωδιακού τραγουδιού. Δεδομένου ότι η πολυφωνική μουσική θεωρείται εξέλιξη της μονοφωνικής, διατυπώνονται διάφορες απόψεις. Ο Ανωγειανάκης πιστεύει ότι ο εκσυγχρονισμός της λαϊκής μουσικής έφερε τις συγκερασμένες κλίμακες και την πολυφωνική τεχνική, που γενικεύεται βαθμιαία, ενώ παλαιότερα απαντάται μόνο στην καντάδα[21].

---

[16] Τζάκης 2003, 303.

[17] Ανδριάκαινα 1999, 226.

[18] Παναγιωτόπουλος 1996, 277.

[19] Τζάκης 2003, 302.

[20] Β. Ήπειρος, Λάκκα Πωγωνίου, μερικά μεμονωμένα χωριά της επαρχίας Κόνιτσας. Βλ. Καβακόπουλος 1978, 365.

[21] Ανωγειανάκης 1974, 104 και σημ.1. Ας σημειωθεί ότι η περιοχή αυτή δεν είναι ιδιαίτερα ανοικτή σε ξένες επιδράσεις ή εξελίξεις. Χαρακτηριστικό είναι ότι απαντάται στους

Είναι γεγονός ότι η δημοτική μουσική διατηρεί ένα μεγάλο αριθμό ρυθμών, οι οποίοι φαίνονται να έχουν άμεση σχέση με τα αρχαία μετρικά σχήματα και τον ποιητικό λόγο. Συντηρεί τους πατροπαράδοτους τρόπους, παρουσιάζοντας εκτεταμένη συνάφεια με τον λόγο και τον χορό.

Φθογγολογικά και ρυθμολογικά γνωρίσματα του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα δείγμα αστικής μουσικής, στο οποίο συγχωνεύονται ετερόκλητα στοιχεία: μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία από τη βυζαντινή, τη δημοτική ελληνική μουσική και από το λαϊκό τραγούδι της Ανατολής, αρμονία δυτικοευρωπαϊκή και όργανα τουρκικά αλλά και δυτικά[22].

Αντίθετα από το δημοτικό, δεν αποτελεί ποιητικό αλλά μουσικό προϊόν έμπνευσης ενός ατόμου και η μορφή του επιβλήθηκε με τη μουσική σημειογραφία και τη δισκογραφική επιμέλεια[23]. Ο στίχος του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι γεμάτος από όρους του ρεμπέτικου λεξιλογίου. Πέρα όμως από τους ρεμπέτικους όρους ο στίχος καθορίζεται από τον στιχουργό, την καταγωγή του, τα βιώματά του και την έμπνευσή του, μένοντας πάντα ιδιωματικά λαϊκός και έντονα καθημερινός. Οι επιδράσεις του δημοτικού ποιήματος, της αυτοσχεδιαστικής τεχνικής του στο ρεμπέτικο τραγούδι είναι ιδιαίτερα εμφανείς[24].

Επειδή εισαγωγές ενός υλικού, οι οποίες εκτοπίζουν αυτόματα το προηγούμενο υφίστανται μόνο στο φθογγολόγιο και στην αρμονία, οι τρόποι, οι ρυθμοί, πολλές φορές και οι μελωδικές φόρμες κρατούν από τη δημώδη παράδοση, όπως αυτή επιβιώνει στις πόλεις. Έτσι, παραμένοντας τροπική, η ρεμπέτικη μουσική μαρτυρεί τη σχέση της με τη δημοτική. Από την άλλη πλευρά η παρουσία της αρμονίας και λελογισμένης πολυφωνίας τη διαφοροποιεί από το δημοτικό.

Τα μουσικά όργανα, ως συνοδοί του δημοτικού και του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Αυτό που καθιερώνει την εντοπιότητα κάθε μουσικού οργάνου είναι κατ' αρχήν να έχει αγαπηθεί και χρησιμοποιηθεί από τον λαό της χώρας και να έχει κατασκευαστεί από ντόπιους τεχνίτες[25]. Είναι κοινός τόπος ότι η παραδοσιακή ελληνική μουσική δεν ήταν ποτέ ένας κλειστός κόσμος και ότι όλα τα όργανα της αρχαιοελληνικής μουσικής προϋπήρχαν αυτής, εισαγόμενα «από έξω».

Έτσι, κατά τον εικοστό αιώνα οι οργανοπαίχτες, ακολουθώντας μουσικές προτιμήσεις, άρχισαν να αντικαθιστούν τα παλιά όργανα με νέα, βιομηχανικά, δυτικά. Τα παραδοσιακά όργανα λαούτο, βιολί, ούτι, κανονάκι αντικαταστάθηκαν στην απόδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού από τα ευρωπαϊκά κιθάρα, μαντολίνο[26]. Άλλοι οργανοπαίχτες, αργότερα, αντικατέστησαν το ούτι ή το μαντολίνο με το μπουζούκι, το ντέφι ή το νταούλι. Οι ζουρνατζήδες χρησι-

---

Αλβανούς Λιάπηδες και Τόσκηδες, ενώ βορειότερα ακούγεται αποκλειστικά ο μονοφωνικός τρόπος.

[22] Ανωγειανάκης 1995, 190.

[23] Ανωγειανάκης 1995, 186-187.

[24] Το δημοτικό τραγούδι: *Σαν πας Μαλάμω για νερό* στο στόμα του Βαμβακάρη γίνεται *Σαν πας Μαρίτσα για νερό.*

[25] Ανωγειανάκης 1995, 195.

[26] Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά 2003, 328.

μοποίησαν το κλαρίνο που προσφέρει περισσότερες μουσικές δυνατότητες. Τη θέση του στο χώρο του ρεμπέτικου κέρδισε και το ακορντεόν. Ακόμα η παραδοσιακή ορχήστρα, η «ζυγιά»[27], δίνει τη θέση της στην «κομπανία» με τα κουρδισμένα συγκερασμένα όργανα.

Από το δημοτικό στο ρεμπέτικο και τα διάδοχα σχήματά τους

Αλλοιώσεις στο δημοτικό τραγούδι.

Αποτελεί αλήθεια καθολικού κύρους ότι η δημοτική μουσική, ως καίριο στοιχείο πολιτισμού μιας κοινωνίας, μετασχηματίζεται, μεταλλάσσεται και εξελίσσεται όπως αυτή. Ο μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας από αγροτική σε αστική και η αλματώδης ανάπτυξη της τεχνολογίας ευνόησαν την εισβολή προτύπων ζωής, αισθητικής, συνηθειών από τις πλέον ανεπτυγμένες χώρες[28]. Επιπλέον, η εμφάνιση της δισκογραφίας, εισβάλλοντας στη διαδικασία διάδοσης του δημοτικού τραγουδιού, απέτρεψε τη συνεχή επεξεργασία μορφής και περιεχομένου, οδηγώντας το στην τυποποίηση[29].

Το τελειωτικό χτύπημα επήλθε με επεμβάσεις στις υλικοτεχνικές βάσεις ως «πρόσθετη επιλογή». Ο «εκσυγχρονισμός» παγιώθηκε με τη δωδεκάφθογγη σύγκραση[30], ώσπου παύει να μιλά κανείς για δημοτική μουσική και καταλήγει να προσδιορίζει τα υβρίδιά της.

Η ερμηνεία του φαινομένου θα ήταν ελλιπής χωρίς την αναφορά στους «ταλαντούχους» μουσικούς που προσκαλούνται από την κοινότητα για τις γιορτές ή τα πανηγύρια[31]. Οι «γύφτοι μουσικοί», εκτός από μεταφορείς πολιτισμικού ρευστού και διαμορφωτές πολιτισμού από τη μία περιοχή στην άλλη, ίσως τελικά να μετουσίωσαν και μετέτρεψαν το δημοτικό τραγούδι σε αστικολαϊκό.

Επακόλουθο στις αρχές του 20ού αιώνα κάτω από την ιδεολογική επικράτηση του δημοτικισμού, αλλά και την αφομοίωση της αθηναϊκής καντάδας, ήταν να παρουσιάζεται το «αθηναϊκό» τραγούδι, από λαϊκούς μουσικούς (Εβραίους, Αρμένηδες, Έλληνες της Ανατολής[32]) στο οποίο διακρίνουμε, μεταξύ άλλων, στοιχεία δημοτικού και ρεμπέτικου.[33] Βέβαια στην περίπτωση των Ελλήνων της Μ. Ασίας το ζήτημα είναι πολυπλοκότερο. Το πλαίσιο εκεί είναι κοσμοπολίτικο, όχι μόνο στο κέντρο της Σμύρνης, αλλά και στους άλλους οικισμούς της πόλης, στα λιμάνια και σε άλλες πόλεις των ακτών της Μικρασίας και τα κοντινά νησιά. Στο σύνολό τους αποτελούν τον πολιτιστικό και μουσικό κόσμο του Αιγαίου, όσο

[27] Στην Ήπειρο ο όρος χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα. Βλ. Καρακάσης 1970, 197.

[28] Εδώ, γίνεται αναφορά στην μπάντα από ξένους μουσικούς (1825), το ευρωπαϊκό όνειρο στη θεατρική σκηνή, την επτανησιακή καντάδα, τον θίασο του ιταλικού μελοδράματος κ.ά. Βλ. Τσάμπρας 2003, 424-425.

[29] Αμαργιανάκης 1999, 104.

[30] Λέκκας και Τζάκης 2003, 287-288.

[31] Δραγούμης και Λέκκας 2003, 155.

[32] Τσάμπρας 2003, 430.

[33] Οι Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά (2003, 316), φέρουν ως παράδειγμα το ανώνυμο τραγούδι «Γελεκάκι», απαριθμώντας τα παράταιρα στοιχεία του.

και το εσωτερικό της γης. Από τον δέκατο όγδοο αιώνα, και ακόμη περισσότερο με τους σιδηροδρόμους στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, το εμπόριο και οι μετακινήσεις πληθυσμών συγκέντρωσαν τα αστικά κέντρα και την ύπαιθρο, τις πόλεις της πόλης και το εσωτερικό. Στις αρχές του εικοστού αιώνα το Σαλιχλί, η Μενεμένη, η Πέργαμος δεν είναι απομονωμένα κέντρα, αν και κυριαρχεί η πρωτοκαθεδρία της Σμύρνης, αλλά τόποι συνάντησης διαφόρων πολιτιστικών επιρροών. Ανάμεσά τους, οι μουσικές επιρροές καθιστούν αυτόν τον γεωγραφικό χώρο ένα πραγματικό συνονθύλευμα, όπου η βυζαντινή, η αραβοπερσική, η οθωμανική και η βαλκανική μουσική αναμειγνύονται με εκείνη της ηπειρωτικής Ελλάδας[34].

Ιστορική και κοινωνική επισκόπηση του νεοελληνικού τραγουδιού (υβρίδια, διάδοχα σχήματα, μετεξελίξεις).

Η ελληνική αστικολαϊκή μουσική για ενάμιση σχεδόν αιώνα δέχθηκε αλληλεπιδράσεις από άλλα εθνικά μουσικά μορφώματα, με αποτέλεσμα σήμερα να δυσκολευόμαστε να διακρίνουμε ως δρόμους της σύνθεσής της τα μακάμια των Αράβων με τις κλίμακες των Βυζαντινών ή του Πυθαγόρα.

Οι πόλεις αποτελούν τις κυψέλες της λαϊκής μουσικής δραστηριότητας. Σε αυτές, μια ανένταχτη μερίδα ανθρώπων, οι «μάγκες», δημιουργώντας έναν τρόπο αντίδρασης, εκφράζονται μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι. Στην πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου αυτός ο ιδιαίτερος κώδικας αξιών και ηθικής[35] αποδίδεται με ανώνυμες δημιουργίες, προφορικά, σε περιορισμένο ακροατήριο, με αυτο-σχέδιους στίχους που συνοδεύονται από ούτι, βιολί και ιδιόφωνα κρουστά[36].

Η φωνογραφία (1908), οι πρώτοι ελληνικοί δίσκοι (1931) επηρεάζουν τη διαμόρφωση της τραγουδιστικής πραγματικότητας. Στον ελληνικό αστικό πληθυσμό προστίθεται ο μικρασιατικός (1922), καθορίζοντας τη σύζευξη του σμυρναίικου με το ρεμπέτικο. Αυτό έχει ως συνέπεια το ρεμπέτικο να γίνει ευρύτερα αποδεκτό και να περάσει στην περίοδο της επώνυμης πλέον δημιουργίας του. Ο Σμυρνιός δημιουργός Π. Τούντας με την ανάληψη της διεύθυνσης δισκογραφικής εταιρίας επέβαλε ρεμπέτικους ήχους[37]. Με την είσοδό του ρεμπέτικου στη δισκογραφία η θεματολογία των τραγουδιών διευρύνθηκε, υποχώρησε η αργκό και η ορχήστρα εμπλουτίστηκε, πέρα από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά, με τα σάζια, τους ταμπουράδες, το βιολί, το ούτι, το κανονάκι.

Η πρώτη ορχήστρα με μπουζούκια σχηματοποιήθηκε από την «Τετράδα του Πειραιά», οι οποίοι σε σύντομο χρονικό διάστημα προσθέτοντας ιδιότυπα στοιχεία στο τραγούδι τους το διαφοροποίησαν από τα προηγούμενα. Στο πειραιώτικο ρεμπέτικο καταργείται το μελισματικό πρότερο ύφος, η εκφορά γίνεται αυστηρή και κοφτή, με τη μονομερή ηχητική επικράτηση της «πενιάς». Υπογραμμίζεται ότι, ενώ θέλγει τους πρόσφυγες, ταυτόχρονα αποκόπτεται από ύφη ανατολίτικα, με αποτέλεσμα να λειτουργεί διμερώς ως συμβολική

[34] Nazloglou 2021, 1.

[35] «Κουτσαβακισμός και νόμοι της πιάτσας», Βλ. Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά 2003, 326.

[36] Στο ίδιο, 316.

[37] Τσάμπρας 2003, 433.

ταυτότητα και αντιταυτότητα στους αυτόχθονες και ετερόχθονες Έλληνες[38]. Σε εκείνη τη στιγμή που αναφάνηκαν τα νέα κοινωνικά δεδομένα, ο Βαμβακάρης παρέμεινε προσκολλημένος στην ιδιότυπη μουσική του. Το ρήγμα της κοινωνικής και πολιτισμικής απομόνωσης εντέλει υπερκέρασε το «υπόδειγμα Τσιτσάνη».

Ο Β. Τσιτσάνης είναι ο λαϊκός δημιουργός, ο οποίος υιοθετώντας επιμέρους στοιχεία του πειραιώτικου και σμυρναίικου τραγουδιού, διαμόρφωσε ένα προσωπικό ύφος με σουρεαλιστικά, φανταστικά, κανταδόρικα στοιχεία. Οι εργατικοί πληθυσμοί, τα πολυάριθμα μικροαστικά στρώματα, που οδηγούνται στην προλεταριοποίηση, αποτελούν το νέο κοινωνικό σύνολο που υποστηρίζει αυτό το λαϊκό τραγούδι. Η θεματολογία του διευρύνεται περιλαμβάνοντας τη μετανάστευση, τις συνθήκες της εργατικής ζωής, τον πόνο, την αδικία, τα βάσανα της μάνας και την κοινωνική ανισότητα. Όμως τα τραγούδια αυτά δεν μπόρεσαν ποτέ να γίνουν ένας αποδεκτός κοινός τόπος για τους κομμουνιστές[39]. Είναι αλήθεια ότι η ευρεία αποδοχή τους από τον λαϊκό πληθυσμό ισοδυναμεί με την κατάρρευση της επίσημης γραμμής του κόμματος για το ρεμπέτικο και το λαϊκό και σχετίζεται ιστορικά με την ήτα του αριστερού κινήματος[40].

Η μορφή και το περιεχόμενο των τραγουδιών καθορίζεται πλέον από τη ζήτηση. Έτσι υφίσταται επώνυμος δημιουργός, διάδοση μέσω δίσκων, μαζική τυποποιημένη παραγωγή, παραχάραξη και αποκοπή από τις ιδιαίτερες πολιτισμικές και ταξικές ρίζες. Κατά τη δεκαετία του ’30 στην ευρωπαϊκή επιρροή προστίθεται η Αμερικανική και αρχίζει να αποκτά μεγάλη απήχηση ένα είδος τραγουδιού, το οποίο έλκει στοιχεία από το δημοτικό. Οι στίχοι του με «χωριάτικες αναφορές» παραπέμπουν με σκωπτική διάθεση σε αυτό που αποδίδεται με όργανα ελαφράς ορχήστρας. Πρόκειται για το αρχοντορεμπέτικο, που στηριζόμενο σε ρυθμολογικά θεματολογικά στοιχεία του λαϊκού, τα μεταφέρει στις συνήθειες του κοινού του ελαφρού τραγουδιού[41].

Το 1955 το είδος του ρεμπέτικου τραγουδιού έχει εκπνεύσει, όπως και οι κοινωνικές συνθήκες που το δημιούργησαν[42]. Το λαϊκό τραγούδι προσεταιρίζεται τα όργανα, τους ρυθμούς του νέου κοινού του, φυσικά και τα προβλήματά του στη θεματολογία του (ανατολίτικος άνεμος, επιβοηθούμενος από τον κινηματογράφο). Στη δεκαετία του ’60 με τη νεότερη μετανάστευση των Ελλήνων στις φάμπρικες της Γερμανίας και αλλού δημιουργείται ένας καινούριος κύκλος τραγουδιών, των οποίων τη φυσιογνωμία θα εκφράσει το παράπονο της φωνής του Καζαντζίδη.

---

[38] Δραγούμης, Λέκκας και Τυροβολά 2003, 320.

[39] Ιδεολογικές ανασκευές εμφανίζουν μια ολότελα αναληθή ταύτιση του λαϊκού με την επίσημη Αριστερά από το μεσοπόλεμο! Βλ. Γεωργιάδης 1993, 30, 128.

[40] Παναγιωτόπουλος 1996, 277.

[41] Τσάμπρας 2003, 443.

[42] Σύμφωνα με τον Τσάμπρα (2003, 450) ακόμη και ο γενάρχης του πειραιώτικου ρεμπέτικου, ο Βαμβακάρης, περιφερόταν στις ταβέρνες (σφουγγάρα) έως ότου γίνει αντικείμενο μελέτης από διανοούμενους. Βλ. Τσάμπρας 2003, 450. Για τη σχετική αφήγηση για τη σφουγγάρα από τον γιο του Μάρκου, τον Στέλιο Βαμβακάρη βλ. Τσιλιμίδης 2005, 63.

Στη δικτατορία συνεχίζεται η μελοδραματική διάθεση και ο ανατολίτικος απόηχος, ενώ ως νέο στοιχείο θεωρείται η «*κοσμικοποίηση*»[43]. Ανώδυνα τραγουδάκια παθιασμένου χαρακτήρα, των οποίων η εμπορική σκοπιμότητα θα καθιερώσει το αποκαλούμενο *star system*. Με τη μετάδοση των μέσων μαζικής επικοινωνίας το τραγούδι στερήθηκε την ενσυνείδητη ακρόασή του και έγινε ηχητικό φόντο για οποιαδήποτε ασχολία ή περιβάλλον. Αντίδραση στις σκοτεινές προοπτικές της μουσικής ήταν η κίνηση επανόδου στις πρωτότυπες ρίζες της λαϊκής κουλτούρας από νέους συνθέτες, τον Χατζηδάκη και τον Θεοδωράκη. Βασικά ο Θεοδωράκης στηριζόμενος στις σπουδές του στα δυτικά μουσικά πρότυπα, όσο και στα ακούσματά του από τη βυζαντινή υμνωδία, το δημοτικό και το λαϊκό τραγούδι, τα συνένωσε και διατήρησε ατόφια τα κατακτημένα εδάφη του λαϊκού τραγουδιού χωρίς να σπάσει την ενότητα ανάμεσα στο παλιό και στο καινούριο. Το λαϊκογενές τραγούδι του το ονομάζει έντεχνο, λόγω της μελοποίησης ποιημάτων[44].

Ο Χατζιδάκις βασίστηκε στο πνεύμα, το ήθος του λαϊκού τραγουδιού και προχώρησε σε δικές του αναζητήσεις. Έτσι, τα μορφολογικά στοιχεία (ρυθμός, μελωδία, χαρακτηριστική τεχνική των οργάνων, ύφος) του λαϊκού τραγουδιού έγιναν οι βάσεις στις οποίες προστέθηκαν τα νέα. Το τραγούδι πλέον απόκτησε θεωρητική στάση με τη μελοποίηση, το υψηλό μουσικό ανάστημα της δύσης, αισθητικές κατακτήσεις του ποιητικού μας λόγου, δυνατότητες με τεράστιες εκπολιτιστικές διαστάσεις, αισθητικής αρτιότητας όσο και ιδεολογικού προβληματισμού[45].

Παρά το σημαντικό έργο που έχει παραχθεί τα εικοσιπέντε μεταπολιτευτικά χρόνια, η οικονομική πολιτική των δισκογραφικών εταιριών έχει οδηγήσει το λαϊκό τραγούδι σε αδιέξοδο, που αδιαλείπτως τροφοδοτείται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, οδηγώντας το στη συμφέρουσα «κατάτμηση της αγοράς». Σε όλη αυτή την περίοδο μέχρι και σήμερα οδηγηθήκαμε στον πολιτιστικό κατακερματισμό του κοινωνικού σώματος, με απρόβλεπτες συνέπειες στη συνοχή της κοινωνίας[46].

Συμπεράσματα

Εκείνο που καθόρισε την εξέλιξη της νεοελληνικής μουσικής ήταν οι ιδεολογίες που έπρεπε να επιβληθούν, ώστε να δημιουργηθεί η νεοελληνική ταυτότητα μέσα σε παραδεκτά πλαίσια διεθνών αλλά και εσωτερικών συγκυριακών στοιχείων. Η Λαογραφία, ενώ συνέδεσε τα δημοτικά τραγούδια με τη βάση της εθνικής ιδεολογίας του ελληνικού κράτους, αγνόησε τα ρεμπέτικα, γιατί δήλωναν τις ασυνέχειες στην κοινωνική οργάνωση, μνημόνευαν κοινωνικά ρήγματα και σήμαιναν κοινωνικούς αποκλεισμούς, όψεις μιας ιστορικοκοινωνικής διαδικασίας.

Το παραδοσιακό με το ρεμπέτικο διαπλέκονται σε ασύμβατα υλικοτεχνικά γνωρίσματα ως προς την κλίμακα, τη μελωδική σύλληψη, την αρχιτεκτονική

[43] Τσάμπρας 2003, 451.
[44] Τσάμπρας και Γράψας 2003, 462.
[45] Τσάμπρας και Γράψας 2003, 458-459.
[46] Λέκκας 2003, 374-375.

δομή και το φθογγολόγιο και συμβατά ως προς τον ρυθμό, δημιουργώντας μια πάγια αντίσταση στον εκσυγχρονισμό.

Καταληκτικά, τα νέα απλουστευμένα κοινωνικά δεδομένα ήταν αυτά που στέρησαν τη λειτουργικότητα των δημοτικών τραγουδιών και την εκφραστική πορεία των ρεμπέτικων, οδηγώντας τα σε επαναλαμβανόμενες πειστικές ή μη αναβιώσεις τους. Τα υβρίδιά τους: το λαϊκό και το λόγιο τραγούδι εκφράζουν τον πολιτισμικό δυισμό αυτόν που υπήρχε και υπάρχει σε κάθε κοινωνία.

Βιβλιογραφία

Αμαργιανάκης, Γ. 1999, «Δημοτική (Ελληνική) Μουσική», *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 30, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Ανδριάκαινα, Ε. 1999, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Κοταρίδης, Ν. *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, (225-257), Αθήνα: Πλέθρον.

Ανωγειανάκης, Φ. 1974, «Το γενεαλογικό δέντρο ενός μουσικού», *Λαογραφία*, 29, 104-106.

Ανωγειανάκης, Φ. 1995, «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», στο Γ. Χολστ, (επιμ.) *Δρόμος για το ρεμπέτικο Και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76)*, (184-200), Λίμνη Ευβοίας: Ντένιζ Χάρβεϊ.

Bose, F. 1968. «Traditional Folksong and 'Folklore' Singers. *Journal of the International Folk Music Council*, 20, 17-21. doi:10.2307/836065.

Γεωργιάδης, Ν. 1993, *Ρεμπέτικο και Πολιτική*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Δραγούμης, Μ., Λέκκας, Δ., Τυροβολά, Β. 2003, «Θεωρητικές Όψεις της Ελληνικής- Αστικολαϊκής Μουσικής», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (311-322), ΕΑΠ, Πάτρα.

Δραγούμης, Μ., Λέκκας, Δ. 2003, «Γενικά στοιχεία Προϊστορίας και Ιστορίας του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (152-162), Πάτρα: ΕΑΠ.

Formosis, P.E. 1938, *Formozis de la chanson et de la musique populaire grecque,* Paris.

Ζαμπέλιος, Σ. 1852, *Άσματα Δημοτικά*, Κέρκυρα: Τυπογραφείον Ερμής Α. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου.

Ήμμελος, Στ. 1995, *Ιστορικά και μεθοδολογικά της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.

Καβακόπουλος, Π. 1978, «Μουσική αποστολή στην Ήπειρο», *Δωδώνη*, 7, 365-367.

Καρακάσης, Σ. 1970, *Ελληνικά μουσικά όργανα: αρχαία, βυζαντινά, μεταβυζαντινά, σύγχρονα: μουσικολογική, λαογραφική και γλωσσολογική μελέτη*, Αθήνα: Δίφρος.

Λέκκας, Δ., Τζάκης, Δ. 2003, «Ιδεολογικά και Μουσικά Μεταίχμια της Νεότερης Περιόδου», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ Γ', (281-292), Πάτρα: ΕΑΠ.

Λέκκας, Δ. 2003, «Τα μουσικά θεωρητικά στον σύγχρονο κόσμο και στην Ελλάδα», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ, (351-375), Πάτρα: ΕΑΠ.

Λουκάτος Δ.Σ. 1970, «Τα Πρώτα Τραγουδήματα του Εικοσιένα», *Νέα Εστία*, 1043, 246-261.

Μερακλής, Μ. 1992, *Λαϊκή Τέχνη Ελληνική Λαογραφία*, Γ' τόμ., Αθήνα: Οδυσσέας.

Nazloglou, K. 2021 «Les chants populaires grecs de la côte égéenne», *Cahiers balkaniques*, 1-29, doi:10.4000/ceb.1088.

Παναγιωτόπουλος, Π. 1996, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, (259-301), Αθήνα: Πλέθρον.

Πολίτης, Α. 1998, *Ρομαντικά Χρόνια ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε- Μνήμων.

Τζάκης, Δ. 2003, «Το Κλέφτικο και το Ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί Μύθοι και Λαογραφικές Αναζητήσεις», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (304-293), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τζάκης, Δ. 1999, «Ο κόσμος της μαγκιάς»: *παραστάσεις* του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών» στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, (33-69), Αθήνα: Πλέθρον.

Τσάμπρας Γ. 2003, «Το ελληνικό τραγούδι πριν την εμφάνιση της δισκογραφίας», στο *Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (424-431), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τσάμπρας, Γ. 2003, «Εμφάνιση και Καθιέρωση της Δισκογραφίας: από τη Μικρασιατική καταστροφή έως την Κατοχή», στο *Τέχνες ΙΙ Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (432-446), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τσάμπρας, Γ., Γράψας, Ν. 2003, «Ιστορία του Νεοελληνικού τραγουδιού», στο *Τέχνες ΙΙ Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τόμ. Γ', (421-482), Πάτρα: ΕΑΠ.

Τσιλιμίδης, Μ. 2005, Μάρκος Βαμβακάρης ο άγιος μάγκας: ο Στέλιος Βαμβακάρης για τον πατέρα του, Αθήνα: Κάκτος.

Το Φιντανάκι

Λέξεις κλειδιά: *Παντελής Χορν, Ηθογραφία του μεσοπολέμου, Νατουραλισμός, Αστικός Ρεαλισμός, Το φιντανάκι, Εθνικός Διχασμός, Θίασος Βεάκη-Νέζερ*

Δημήτρης Δουλγερίδης, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

Every theatrical play can be studied in relation to the cultural activity of an era, as long as it has a wealth of elements and realistic depictions of the social fabric and cultural process therein. Writers of similar naturalistic scope to that of P. Horn, have the ability with their pen to project situations and social periods in a special way. The "Fintanaki" is one of the plays, whose components allow us to attempt –in this case- an approach to the dramatic thematic context of the so-called "ethography of the interwar period", that is the description of moral and ethical systems.

Εισαγωγή

Ένα θεατρικό έργο είναι δυνατόν να γίνει αντικείμενο μελέτης για την πολιτιστική δραστηριότητα μιας εποχής, εφόσον διαθέτει πλούτο στοιχείων και ρεαλιστικές απεικονίσεις του κοινωνικού ιστού και του πολιτισμικού γίγνεσθαι. Συγγραφείς ανάλογης εμβέλειας με εκείνη του Π. Χορν, έχουν τη δυνατότητα με την πένα τους να προβάλλουν καταστάσεις και εποχές με ιδιαίτερο τρόπο. Το «*φιντανάκι*»[1], είναι ένα από τα θεατρικά έργα, που τα συστατικά τους επιτρέπουν μια προσέγγιση στη δραματική θεματική ενότητα που ονομάστηκε «ηθογραφία του μεσοπολέμου»[2].

Ο συγγραφέας Παντελής Χορν

Ο Π. Χορν γεννήθηκε στην Τεργέστη το 1881. Ο πατέρας του ήταν Αυστριακός, που είχε μεταναστεύσει στην Ελλάδα και διετέλεσε αξιωματικός του Πολεμικού Ναυτικού. Ανήκει, μαζί με τον Γ. Ξενόπουλο και τον Σπύρο Μελά, στους σημαντικότερους συγγραφείς της θεατρικής σκηνής, από την πρώτη δεκαετία του 20ού αι. μέχρι τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο[3]. Πρωτοεμφανίστηκε το 1906 και έκτοτε παρέμεινε στο προσκήνιο (πέθανε στην Αθήνα το 1941) γράφοντας περισσότερα από 30 θεατρικά έργα, που παίχτηκαν από ηθοποιούς όπως η Μ. Κοτοπούλη, η Κυβέλη, ο Αιμ. Βεάκης, η Κ. Παξινού και ο Α. Μινωτής.

Πιστός στην ελληνική παράδοση, ο Χορν προσέδωσε ωστόσο στα έργα του έναν πολύμορφο χαρακτήρα, καθώς δέχθηκε τις ευρωπαϊκές επιδράσεις από τον ρεαλισμό, τον νατουραλισμό αλλά και το σύγχρονο ψυχολογικό δράμα. Πρωτοπόρος, τολμηρός και προκλητικός δημιούργησε σκάνδαλο τόσο με τον «*Σέντζα*» όσο και με τη «*Φλαντρώ*», έργα που μετά το πρώτο τους ανέβασμα

[1] Χορν 1996, 243, 247-250.

[2] Βλ. σχετικά Βουτουρής 1995, 247-248.

[3] Χορν 1992, 23.

παρέμειναν για πολλά χρόνια στην αφάνεια. Συγκεκριμένα η πρεμιέρα του «*Σέντζα*» το 1925 από τον θίασο *Βεάκη–Νέζερ*, δε βρήκε ανάλογη υποστήριξη από το κοινό και δέκα ημέρες μετά το έργο κατέβηκε[4]. Κεντρικός ήρωας ήταν ένας ανίκανος άνδρας, που για να κρύψει το πρόβλημά του, κατέφευγε στη δημιουργία ψευδών εντυπώσεων για τον ανδρισμό του. Όσο για τη «*Φλαντρώ*», που γράφτηκε για τη Μαρίκα Κοτοπούλη, αφορούσε σε μια ώριμη γυναίκα που επιθυμούσε τον νεαρό με τον οποίο ήταν ερωτευμένη η κόρη της, έργο που πρόβαλλε με ιδιαίτερο τρόπο το καταπιεσμένο και ανικανοποίητο ερωτικό πάθος.

Το «*Φιντανάκι*» είναι δραματικό έργο της αθηναϊκής γειτονιάς του μεσοπολέμου. Το θέμα είναι εμπνευσμένο από τα γεγονότα της εν λόγω εποχής. Άλλωστε, οι οικονομικές όσο και οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά σε όλη την Ευρώπη, (για παράδειγμα ο Α΄ παγκόσμιος πόλεμος, η εκβιομηχάνιση), επηρέαζαν ουσιαστικά και ριζικά –εκτός των άλλων- τα πολιτιστικά δρώμενα[5]. Η Ελλάδα, επίσης, βίωσε τον εθνικό διχασμό μετά τη μικρασιατική καταστροφή, όπως και την απογοήτευση για τον μεγαλοϊδεατισμό και τις εδαφικές της διεκδικήσεις. Παράλληλα, η αστάθεια σε όλα τα επίπεδα της ζωής αποτέλεσε αιτία για οικονομικό μαρασμό, όπως και για σειρά αδιέξοδων πολιτικών επιλογών. Το αποτέλεσμα ήταν να αναδυθούν σημαντικά εσωτερικά προβλήματα, που κατέληξαν σε δικτατορίες αλλά και εμφύλιο σπαραγμό[6].

Ο νατουραλισμός-ρεαλισμός

Το ρεύμα του νατουραλισμού-ρεαλισμού, όπως προαναφέρθηκε, αποτέλεσε βασικό σημείο επίδρασης στους καλλιτέχνες της εποχής. Στον τομέα της λογοτεχνίας εμφανίστηκαν νέες τάσεις, με περισσότερους, εσωτερικούς μονόλογους, αλλά και έντονο κοινωνικό προβληματισμό[7]. Υπαρξιακές αναζητήσεις, καλλιτεχνικές απαγορεύσεις και πιέσεις υπό το καθεστώς της δικτατορίας σε ορισμένες περιόδους, αλλά και η ψυχική διάθεση των δημιουργών όσο και του θεατρικού κοινού της εποχής, διαμόρφωσαν το σκηνικό για τη δημιουργία του «αστικού ρεαλισμού».

Πράγματι, οι συγγραφείς αυτής της περιόδου προσπάθησαν να συνδυάσουν την ψυχολογία του ρομαντισμού, με τη ρεαλιστική περιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας και να κάνουν μια εγκυκλοπαιδική προσέγγισή της, αναζητώντας τα βαθιά κρυμμένα ανθρώπινα συναισθήματα και τα καθημερινά δράματα. Αντιδρώντας στις εξάρσεις της ρομαντικής φαντασίας, αποτύπωσαν φωτογραφικά τον κόσμο με αμερόληπτη αντικειμενικότητα και ανεπιτήδευτο ύφος. Για αυτό και άντλησαν τα θέματά τους από την καθημερινή, κοινωνική κυρίως ζωή και επέλεξαν μια απρόσωπη τεχνική γραφής. Οι ήρωες των ρεαλιστικών έργων δεν έχουν τίποτε το ηρωικό. Αντίθετα, είναι άνθρωποι συνηθισμένοι, μπλεγμένοι στα γρανάζια της καθημερινότητας, με ό,τι ασήμαντο

[4] Σπάθης 1993, 43.
[5] Γραμματάς 2002, 153.
[6] Beaton 1996, 174.
[7] Γραμματάς 2000, 156.

και τραγικό εμπεριέχει, άνθρωποι κοινοί, πάνω στους οποίους για πρώτη φορά στρέφει το βλέμμα της σοβαρά η λογοτεχνία.

Ως βασικούς παράγοντες που διαμόρφωσαν τον νατουραλισμό, θα περιγράφαμε τους εξής:

α) την εκβιομηχάνιση, που μαζί της έφερε και ουσιαστικές κοινωνικές αλλαγές (ταξικές ανισότητες, ευμάρεια ανώτερων τάξεων, εξαθλίωση εργατικού και αγροτικού πληθυσμού κ.λπ.), ανοίγοντας έτσι νέα πεδία προβληματισμού για τους συγγραφείς,

β) την εξέλιξη της βιολογίας και περισσότερο τις δαρβινικές θεωρίες περί της καταγωγής και εξέλιξης του ανθρώπου, που οδήγησαν τους καλλιτέχνες σε ερμηνείες και περιγραφές της ζωώδης φύσης του ανθρώπου και

γ) την επιστημονική- ιατρική μεθοδολογία, όπως για παράδειγμα την ψυχολογία, η οποία μεταφέρεται στη λογοτεχνία μέσω της πειραματικής μεθόδου, προκαλώντας τον συγγραφέα να ασχοληθεί με το υλικό του, να πειραματιστεί με αυτό και να παρακολουθεί αμέτοχος τους ήρωές του, πώς αντιδρούν και πώς συμπεριφέρονται ψυχολογικά ανάλογα με την εξέλιξη του έργου.

Οι συγκεκριμένες αρχές, καθώς και άλλα επιμέρους ζητήματα, όπως αυτά της κληρονομικότητας και της επιβίωσης του ισχυρότερου, άσκησαν σημαντική επίδραση στην *ανοιχτή* σε νέα λογοτεχνικά ρεύματα «*Νέα Σκηνή*» του Κ. Χριστομάνου και του Π. Χορν[8] . Ουσιαστικό ρόλο έπαιξε σε όλη αυτή την καλλιτεχνική διαμόρφωση και η μετακίνηση πληθυσμών από την επαρχία στην πόλη, οι οποίοι πέραν των υλικών αποκτημάτων και των συνηθειών, έφεραν στο άστυ το πολιτισμικό τους υπόβαθρο. Η ζωή της πόλης, είναι ένας άλλος κόσμος με βρωμιά, καταγώγια, πορνεία και φτωχογειτονιές[9].

Οι εικόνες που αποτυπώνονται στο σκηνικό και τα πρόσωπα, μοιάζουν με αυτές που περιγράφει ο Α. Τερζάκης στην κριτική που κάνει για το «*φιντανάκι*»: [*…Η Πλάκα, η αυλή της, η κοινωνία της...Οι ήρωες του έργου είναι «τύποι». Θα μπορούσε να τους παραστήσει κανείς με μια μονάχη λέξη, σαν ετικέτα. Η μεσίτρα, ο παραλής, το τσόκαρο, ο κουτσαβάκης, ο νοικοκύρης-άνθρωπος, η «προκομμένη»...Έτσι όπως και η ηρωίδα του έργου είναι το Φιντανάκι. Πιστεύω ακράδαντα στην σημαντικότητα τέτοιων έργων, μέτριων κι αγνών, σε αντίθεση προς τα άλλα, τα διασκευασμένα επιτήδεια «εκ του γαλλικού». Στο υλικό των πρώτων βρίσκεται ασυνειδητοποίητος όλος το δυναμισμός ενός λαού παρθένου, όλο το υλικό εκείνο που θα αποτελέσει αύριο τη βάση της ηθικής του χειραφέτησης…*][10]

Το Φιντανάκι ως έργο θεωρείται ότι πλησιάζει περισσότερο προς; το καθαρά νατουραλιστικό δράμα, που λειτούργησε στον κοινωνικό χώρο εξαιτίας των πολυάριθμων παραστάσεών του, ως «επιτυχημένη πρωτευουσιάνικη ηθο-γραφία»[11]

---

[8] Kohler 1998, 159.

[9] Βασιλείου 2004, 96.

[10] Τερζάκης Άγγ. *Το θέατρο. Η σαιζόν του Εθνικού*, «Ο Κύκλος», χρ. Β΄ (1934), αρ. 10. Αναφέρεται στο Χορν 1992, 56.

[11] Πούχνερ 1984, 317-331.

Το φιντανάκι

Στο «*φιντανάκι*», κάτω από το επίχρισμα της «αθηναϊκής ηθογραφίας», βρίσκεται η δυναμική ενός οικογενειακού και κοινωνικού δράματος, από την οποία το έργο αντλεί όλη τη διαχρονική αξία και ζωντάνια του. Ωστόσο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο όρος ηθογραφία δεν αποτελεί επί της ουσίας θεατρικό είδος ενταγμένο στην κατηγοριοποίηση της δραματουργίας, όπως η κωμωδία ή το ιστορικό δράμα, αλλά αποτελεί αναφορά στη δραματουργική θεματική παραγωγή της συγκεκριμένης εποχής[12]. Ωστόσο, η αυλή ως κεντρική σκηνή του έργου είναι σύμβολο δραματουργίας, με τον ίδιο τρόπο που αποτελεί σύμβολο ο βράχος του Καυκάσου στον Προμηθέα Δεσμώτη του Αισχύλου. Είναι εικονοποιημένο σύμβολο «*καταστάσεων και εννοιών άρρηκτα συνδεδεμένων με το έργο στο οποίο κάνουν την εμφάνισή τους, διευκολύνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τη μνημονική τους καταγραφή ως σημαίνοντα και δι αυτών την εύκολη ανάκληση του έργου ως σημαινομένου*»[13]

Η απλή καθημερινή ιστορία της Τούλας και του κυρ-Αντώνη στη γραφική γειτονιά, μοιάζει να περιγράφει ένα μικρόκοσμο, συνηθισμένα περιστατικά με τύπους λαϊκούς από τη σκοπιά μιας φωτογραφικής απεικόνισης των ηθών. Μοιάζει επίσης να ρέπει προς το μελόδραμα, στοιχείο κληροδοτημένο από τον 19ο αιώνα, με τους καλούς και κακούς σε θεμελιακή αντιπαράθεση, με την ατιμασμένη κόρη και τον πικραμένο πατέρα, τη φτώχεια, την πορνεία, τον προδομένο έρωτα. Όμως ο Π. Χορν ούτε στη φολκλορική επιφάνεια της αυλής στέκεται, ούτε την ηθικοπλαστική έκβαση του μελοδράματος υπηρετεί. Δε λειτουργεί με την επιθυμία του κοινού αισθήματος δικαίου και την ψευδαίσθηση ότι η διασαλεμένη τάξη τελικά θα αποκατασταθεί υπέρ των αθώων και τιμίων, του αδικημένου και του θύματος. Το έργο είναι βαθύτερα ρεαλιστικό στον βαθμό που, ξεκινώντας από μια κλειστή ανθρωπογεωγραφία, ξανοίγεται χωρίς προκαταλήψεις προς τα κοινωνικά προβλήματα, τις συγκρούσεις συμφερόντων και τις διαπροσωπικές αντιθέσεις, οι οποίες όχι απλώς δεν είναι εποχιακές, πρόσκαιρες, αλλά βρίσκονται σταθερά στη βάση της αστικής κοινωνίας και ιδεολογίας[14].

Κεντρικό σημείο του συγκεκριμένου δράματος αποτελεί η ηθική καταρράκωση των πρωταγωνιστών, που αποτελούν θύματα του κοινωνικού και οικονομικού μαρασμού. «*Δε βαριέσαι, ο μισθός τιποτένιος. Τα τυχερά πότε είναι και πότε δεν είναι … τι τα θες δεν είμαστε τυχεροί*», είναι τα λόγια του κυρ- Αντώνη για την κακοτυχία που κατατρέχει τους μεροκαματιάρηδες της αυλής, λόγια που ο Χορν χρησιμοποιεί για να τονίσει την οικονομική ανέχεια που τους διακρίνει. «*Τόσες χιλιάδες περνάνε από τα χέρια σου. Ποιος έχει το μέλι στα δάκτυλά του και δεν το γλύφει;*». Αυτά είναι τα λόγια της Φρόσως, από την άλλη πλευρά, λόγια που αποτελούν χαρακτηριστική εικόνα, της χαμένης ηθικής, της παρακμής των αξιών, από πεινασμένους –υλικά και πνευματικά- ταλαίπωρους ανθρώπους. Ανθρώπους που έχουν παραμερίσει τις ατομικές -κάθε είδους- αναστολές, προκειμένου να ζήσουν το ελάχιστα ευτυχέστερο, πέρα από την καθημερινή αθλιότητα που τους σκοτώνει.

[12] Γραμματάς 2002, 160.

[13] Γραμματάς 2014, 58.

[14]Γραμματάς 2002, 152.

Δεν ωραιοποιεί ο Π. Χορν τα γεγονότα. Αντίθετα, τα παρουσιάζει με ιδιαίτερο ρεαλισμό, παρουσιάζει συναισθηματικές εξάρσεις που προβάλλουν την οδύνη με έντονο τρόπο, καθώς οι πρωταγωνιστές του αργά ή γρήγορα, θα ακολουθήσουν την *άτυχη* κατά τα λόγια του κυρ-Αντώνη μοίρα τους.

Χρησιμοποιεί στα έργα του τη δημοτική με χαρακτηριστικό τρόπο. Αναφέρεται με λαϊκές εκφράσεις, όπως η φράση του Γιάγκου: «*Σιλάνς, μωρή*» και η απάντηση της Φρόσως: «*Σιλάνσης είσαι και φένεσαι!*», Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει την δια του λόγου καταγραφή της πνευματικής καλλιέργειας, όπως και την προβολή της κοινωνικής και αισθητικής συμπεριφοράς της εποχής. Η γραφή του βρέθηκε, αρκετές φορές, σε αντιπαράθεση με το πνεύμα άλλων θεατρικών συγγραφέων της εποχής, όμως «*η γλώσσα του διαθέτει μια αξιοθαύμαστη ακρίβεια*», υφολογικά αξιοσημείωτη[15], που αποτελεί ορόσημο για το ελληνικό θέατρο[16].

Η τάση που επικρατούσε ήταν η συγγραφή έργων με πιο απλά λόγια όσο και πιο ανάλαφρη θεματολογία, εστιάζοντας στην παράδοση και την αναφορά στα ελληνικά ήθη και έθιμα[17]. Αν και λογοτέχνης με ιδιαίτερη καλλιέργεια, ο Χορν είχε επιλέξει -όπως ανέφερε και ο ίδιος- μια κατάσταση *γλωσσικής ελευθερίας ή αναρχίας*[18], χωρίς να νοιάζεται ιδιαίτερα για την *κοινωνική* κριτική. Διαφαίνεται ότι με τον λόγο του, τις φράσεις που χρησιμοποιούσε, επιθυμούσε την προβολή των χαρακτήρων των έργων του με αυθεντικό τρόπο, χωρίς ηθικούς φραγμούς και καλλιτεχνικές αναστολές. Η πραγματικότητα και η γνήσια καταγραφή της είναι το ζητούμενο και εκεί είχε στραμμένο προφανώς το ενδιαφέρον του ο Χορν.

Η Τούλα, το κεντρικό πρόσωπο

Είναι ιδιαίτερο το σημείο όπου ο κυρ-Αντώνης λέει στην κόρη του την Τούλα πως είναι η μοναδική του παρηγοριά. Η Τούλα είναι αγνή κόρη ενός φτωχού, αλλά τίμιου πατέρα. Αποτελεί το πρόσωπο της αυλής που σε αντίθεση με το κουτσαβάκι τον Γιάγκο, αντιστέκεται ή εκπροσωπεί θα λέγαμε την αγνότητα, την ηθική, της πάλαι ποτέ ρομαντικής εποχής. «*Έχω φυλάξει από κάτι που έραψα… Πάρε το αφού έχεις ανάγκη..*» Σε αυτούς τους κόσμους που η Τούλα ζει στα όνειρά της, υφίσταται ακόμα η αγάπη, η αφιέρωση. Υπάρχει ο πρίγκιπας του παραμυθιού και το όνειρο κάθε κοπέλας της φτωχογειτονιάς, που θέλει να το ζήσει έξω από τα βρωμόνερα της αυλής και τους μίζερους καυγάδες των άνεργων ενοίκων της «*πρέπει, θέλει δε θέλει η μάνα μου να με πάρεις και να φύγουμε από δω μέσα*» λέει στον Γιάγκο. Είναι μια εικόνα που, αργά ή γρήγορα, θα αποδειχθεί ουτοπική. «*Στην ποδιά μου θα στο προσφέρω να το ξεφλουδίσεις γιατί σε ξέρω για ασίκη*», λέει η Κατίνα η παλιά πόρνη της αυλής στον Γιαβρούση, τον τύπο που επιβουλεύεται την Τούλα. Είναι χαρακτηριστικές καταστάσεις αστικού ρεαλισμού, που με απλό και σαφή τρόπο παρουσιάζουν την προκαθορισμένη πορεία των πρωταγωνιστών. Μια ανάλογη εικόνα χρησιμοποιεί –αν και χρονικά θα αναφερθούμε σε ελάχιστες δεκαετίες αργότερα- καθώς τα ήθη και οι προσδοκίες παραμένουν ανάλογες στις φτωχο-

[15] Γεωργουσόπουλος, 1989.

[16] Σπάθης 1983, 43.

[17] Γραμματάς, 2002, 162.

[18] Χορν 1992, 27.

γειτονιές της Αθήνας, ο γιος του Π. Χορν, Δημήτρης Χορν στο έργο «*Οδός Ονείρων*». Στο ανάτυπο του έργου παρουσιάζει τη μουσική και τους στίχους του Μάνου Χατζιδάκι, ως εξής: «*Αυτή η γειτονιά είναι για όλους μας ένα κλουβί, κανείς δε ζει αληθινά αυτό που θα ήθελε να ζει, γιατί το όνειρο είναι μια στιγμή και όλες οι άλλες οι στιγμές απελπισία. Μέσα σε αυτή τη γειτονιά γεννιόμαστε, ζούμε και πεθαίνουμε, μαζί με εμάς και τα όνειρά μας, μαζί με εμάς και τα παιδιά μας…*»[19].

Με την ίδια σκηνή περιγράφεται το μοιραίο φινάλε και στο «*φιντανάκι*», καθώς η Τούλα έχει πάρει το δρόμο της τελικά με τον Γιαβρούση: (*ο κυρ Αντώνης πέφτει αποκαμωμένος σε μια καρέκλα, ακουμπάει το κεφάλι του στο τραπέζι και αφήνει την τελευταία του πνοή*), οι γυναίκες ξαφνιάζονται. Με τον φυσικό θάνατο του πατέρα και τον ηθικό θάνατο της Τούλας, που οδηγείται στην πορνεία, ολοκληρώνεται η τελευταία πράξη και η αυλαία κλείνει.

Παραστασιογραφία

Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στις 17 Σεπτεμβρίου 1921 από τον θίασο της Κυβέλης. Το 1933, το έργο ανέβηκε στο Εθνικό θέατρο σε σκηνοθεσία του Φ. Πολίτη. Εκτός από την ελληνική εκδοχή του το έργο μεταφράστηκε στην Τουρκική και το 1938 ανέβηκε στο Δημοτικό Θέατρο της Κωνσταντινούπολης. Το 1947 διασκευάστηκε σε οπερέτα, τη μουσική της οποίας έγραψε ο Μ. Κατριβάνος. Είναι φυσιολογικό, λοιπόν, ότι έγινε και κινηματογραφική ταινία το 1955, σε σκηνοθεσία του Ιάσονα Νόβακ, με ηθοποιούς τον Ορέστη Μακρή την Γκέλυ Μαυροπούλου, τον Χρ. Τσαγανέα και άλλους. Για τη συνολική παρουσία του έργου, σε θεατρικές σκηνές σε εθνικό επίπεδο έχουν καταγραφεί από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ τουλάχιστον 37 παραστάσεις έως το 1999, στις οποίες θα πρέπει να προστεθούν η ραδιοφωνική παραγωγή του έργου από την ΕΡΤ το 1977, σε ραδιοσκηνοθεσία του Κ. Κροντηρά και η τηλεοπτική παραγωγή της ΕΡΤ 1, επίσης το 1977, σε σκηνοθεσία του Π. Γλυκοφρύδη[20]

Επίλογος

Στο θεατρικό έργο που διερευνήθηκε, επιδιώχθηκε μια προσέγγιση της νεοαστικής ηθογραφίας του μεσοπολέμου βάσει των κοινωνικών και πολιτιστικών χαρακτηριστικών των οποίων προέκυψαν. Είναι ένα γεγονός που συμβαίνει στις περιόδους των μεγάλων πολεμικών συρράξεων και κοινωνικών αναταραχών. Στην ελληνική πραγματικότητα μιας ταραγμένης ιστορικά εποχής, η τέχνη του θεάτρου έχει να παρουσιάσει σημαντικά έργα, τα οποία σφράγισαν με τον τρόπο τους τη συγκεκριμένη περίοδο και έγιναν πολύτιμη παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές των θεατρικών καλλιτεχνών.

Βιβλιογραφία

Βασιλείου, Α. 2004, «*Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*», Αθήνα: Μεταίχμιο.

[19] Από το μουσικό έργο του Μ. Χατζιδάκι «*Οδός Ονείρων*» 1962, στίχοι του ίδιου, *πράξη 2η «το πάρτυ»*.

[20] ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ 2001, 20.

Beaton, R. 1996, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη.

Βουτουρής, Π. 1995, «Ηθογραφία: προβλήματα ορισμού». *Ως εις Καθρέπτην… προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*, (247-262), Αθήνα: Νεφέλη.

Γεωργουσόπουλος, Κ. 1989, «Ένας κρίκος πολύτιμος», *εφ. Τα Νέα.*

Γραμματάς, Θ. 2002,*Το νεοελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Αθήνα: Εξάντας.

Γραμματάς, Θ. 2014, «Η σκιά του κειμένου στο φως της παράστασης», στο *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, (51-70), Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

ΔΗ.ΠΕ.ΘΙ 2001, *Παντελή Χορν, το Φιντανάκι* , Ιωάννινα: Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Ιωαννίνων.

Kohler, D. 1998, *Η Νεοελληνική λογοτεχνία: από τον 11ο αιώνα ως τις μέρες μας-* Αθήνα: Αρχιπέλαγος.

Πούχνερ, Β. 1984, Το φιντανάκι και η κληρονομιά της ηθογραφίας, στο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν.

Πούχνερ, Β. 2002, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) - Κινηματογράφος*, τόμ. Α', Πάτρα: ΕΑΠ.

Σπάθης, Δ. 1983, «Το Νεοελληνικό Θέατρο, στο *Ελλάδα-Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμ. 10, Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης-Παιδεία.

Χατζιδάκις, Μ. 1962. «*Οδός Ονείρων*», Αθήνα: Lyra.

Χορν, Π. 1992. *Το Φιντανάκι*, (εισαγωγή Έ. Βαφειάδη), Αθήνα: Δωδώνη.

Χορν, Π. 1966. «Το φιντανάκι. Αθηναϊκή ηθογραφία σε τρεις πράξεις», *Τα θεατρικά*, τ. Β', Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.

Σχεδιασμός προγραμμάτων εκπαίδευσης ενηλίκων

Λέξεις κλειδιά: *Πρόγραμμα εκπαίδευσης ενηλίκων, Ποιότητα ζωής, Τρίτη Ηλικία, Δια βίου μάθηση, Τεχνολογίες επικοινωνίας.*

Θεοδώρα Γκολομάζου, ΜΔ Επιστήμες της Αγωγής, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

Purpose of this essay is the presentation of a hypothetical adult education program, entitled "Communication and Information Technologies: quality of life in old age", lasting 25 hours. After presenting the characteristics of the target group, the way of investigating the training needs of this distinct group with a specific sampling method and data collection technique is analyzed. Then the educational purpose and objectives of the program are determined. Accordingly, are described the training modules of the program, the duration of each module and the educational objectives they serve. Finally, a type and model of evaluation of the program is proposed, based on the aim and objectives of the program.

Περίληψη

Στο παρόν δοκίμιο επιχειρείται ο σχεδιασμός προγράμματος εκπαίδευσης ενηλίκων, με τίτλο «*Τεχνολογίες Επικοινωνίας και Πληροφορίας: ποιότητα ζωής στην τρίτη ηλικία*». Αφού παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά της ομάδας στόχου, αναλύεται ο τρόπος διερεύνησης των εκπαιδευτικών αναγκών αυτής της διακριτής ομάδας με συγκεκριμένο τρόπο δειγματοληψίας και τεχνική συλλογής δεδομένων. Στη συνέχεια προσδιορίζεται ο εκπαιδευτικός σκοπός και οι εκπαιδευτικοί στόχοι του προγράμματος. Κατόπιν, περιγράφονται οι εκπαιδευτικές ενότητες του προγράμματος, η διάρκεια κάθε ενότητας και οι εκπαιδευτικοί στόχοι που υπηρετούν. Εντέλει, προτείνεται τύπος και μοντέλο αξιολόγησης του προγράμματος, βάσει του σκοπού και των στόχων του προγράμματος.

Εισαγωγή

Το 2025 αναμένεται συνολικά πληθυσμός 1,2 δις ατόμων άνω των 60 χρόνων[1], γεγονός που αναδεικνύει τις παρούσες, αλλά και τις μελλοντικές ανάγκες μιας γοργά αναδυόμενης κοινωνικής ομάδας. Η γήρανση συνοδεύεται συχνά από διάφορα σωματικά και διανοητικά προβλήματα, όπως είναι η επιδείνωση της υγείας και της γνωστικής λειτουργίας. Αυτές οι αλλαγές συμβάλλουν στην ανάπτυξη της κατάθλιψης και του άγχους και συνδέονται τις περισσότερες φορές με την κοινωνική απόσυρση και την εξάρτηση[2].

---

[1] World Health Organization 2002, 6.

[2] Cushman *et al.* 1999, 139-156.

Η βιβλιογραφία δείχνει ότι τα καλά επίπεδα αυτοεκτίμησης, αυτο-αποτελεσματικότητας και κοινωνικής υποστήριξης είναι στοιχεία δύναμης για τους ηλικιωμένους, ενώ η μοναξιά, η κατάθλιψη και το άγχος διαμορφώνουν τα κύρια σημεία ευπάθειας, όπως αναφέρονται σε μελέτες για την ευημερία στην τρίτη ηλικία[3]. Η διαμόρφωση ποιότητας ζωής στην τρίτη ηλικία είναι συνδυασμός αρκετών παραγόντων, που σχετίζονται με την πρόληψη και την αντιμετώπιση για τη διατήρηση της καλής φυσικής και ψυχικής υγείας, αλλά και την ενεργητική συμμετοχή του ηλικιωμένου σε ένα εξελισσόμενο τεχνολογικά περιβάλλον, σημαντικά διαφορετικό από εκείνο που βίωσε στην παιδική και την ενήλικη ζωή του[4].

Όσον αφορά στην κατεύθυνση της ενεργητικής συμμετοχής των ηλικιωμένων στα κοινωνικά δρώμενα με τη χρήση Τεχνολογιών Επικοινωνίας και Πληροφορίας σημαντικές λύσεις φαίνεται να προτείνει η *δια βίου μάθηση* με προγράμματα σχετικά με τις σύγχρονες μεθόδους επικοινωνίας και την προσφορά υπηρεσιών, την πρόληψη και την αρωγή, την υποστήριξη της φροντίδας, την ψυχαγωγία και την αυτοπεποίθηση, εν γένει την ενίσχυση και ικανοποίηση των ενδιαφερόντων των ηλικιωμένων[5].

Πολλά χαρακτηριστικά της χρήσης υπολογιστών και του Διαδικτύου είναι δυνατόν να βελτιώσουν την ποιότητα ζωής των ηλικιωμένων. Για παράδειγμα, η επικοινωνία μέσω του Διαδικτύου με άλλους ανθρώπους είναι βολική και οικονομικά προσιτή. Επίσης, η συμμετοχή σε διάφορους τύπους κοινωνικού ή πολιτικού ακτιβισμού στο διαδίκτυο μπορεί να συμβάλλει σε συναισθήματα αυτοπεποίθησης. Παράλληλα, είναι σημαντική η συμβουλευτική για τη φυσική και ψυχική υγεία, η οποία έχει ιδιαίτερη αξία για πολλούς ηλικιωμένους[6] και μπορεί να προάγει την αυτοπεποίθηση, μειώνοντας παράλληλα το άγχος.

Οι ηλεκτρονικές αγορές, οι τραπεζικές συναλλαγές, τα παιχνίδια και η μάθηση είναι αποτελεσματικοί τρόποι για να ξεπεραστούν ορισμένα φυσικά μειονεκτήματα της γήρανσης. Συνολικά, φαίνεται ότι η χρήση ηλεκτρονικών υπολογιστών και του Διαδικτύου μπορεί να ενισχύσει τους ηλικιωμένους, να συμβάλλει στην ποιότητα ζωής τους και να βοηθήσει στην αντιμετώπιση των τυπικών ψυχικών και σωματικών δυσκολιών. Με αυτόν τον τρόπο η διαδικασία της γήρανσης μπορεί να γίνει ευκολότερη, καθώς οι ηλικιωμένοι αποκτούν ευκαιρίες να είναι περισσότερο ανεξάρτητοι, λιγότερο κοινωνικά απομονωμένοι και πιο χαρούμενοι[7].

Οι ηλικιωμένοι μπορούν να μάθουν αποτελεσματικά με την κατάλληλη εκπαίδευση σε συναφή προγράμματα να χρησιμοποιούν υπολογιστές και να περιηγούνται στο Διαδίκτυο, ενώ η ευκολία χρήσης αυτών των τεχνολογιών φαίνεται να είναι ανάλογη με την πρακτική τους άσκηση[8]. Ωστόσο, για να είναι αποτελεσματική η μάθησή τους, χρειάζεται αφενός ενθάρρυνση για την

---

[3] Gerino *et al.* 2015, 217.

[4] World Health Organization 2017, 12.

[5] Fozard *et al* 2000, σσ. 63-76.

[6] Barak 2004, 369-378.

[7] Shapira 2007, 477-484.

[8] Adams et al 2005, 3-17.

ενεργητική συμμετοχή τους, αφετέρου αξιοποίηση της υφιστάμενης γνώσης και εμπειρίας τους, όπως και αξιολόγηση του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο ανταποκρίνονται ατομικά στη μάθηση. Εφόσον διασφαλιστούν οι παραπάνω παράγοντες, είναι δυνατόν να αντιμετωπιστούν με επιτυχία οι μηχανισμοί άμυνας και παραίτησης που αναπτύσσουν οι ενήλικες κατά τη διαδικασία της μάθησης[9].

Το πρόγραμμα και ο πληθυσμός-στόχος

Το συγκεκριμένο υποθετικό πρόγραμμα «*Τεχνολογίες Επικοινωνίας και Πληροφορίας: ποιότητα ζωής στην τρίτη ηλικία*» απευθύνεται σε άτομα της τρίτης ηλικίας, 65 ετών και άνω, ανεξαρτήτως προγενέστερων γνώσεων και δεξιοτήτων σε ζητήματα τεχνολογίας επικοινωνίας και πληροφορίας. Φορείς του προγράμματος είναι η υπηρεσιακή μονάδα του δήμου ω, που ασκεί αρμοδιότητες σε θέματα *Δια Βίου Μάθησης*, σε συνεργασία με τη Γενική Γραμματεία «Δια Βίου Μάθησης» – Ιν. Διαρκούς Εκπαίδευσης Ενηλίκων του Υπουργείου Παιδείας (Ν. 3879/2010). Επιπλέον, η χρήση των τεχνολογιών επικοινωνίας έγινε ζωτική για τη διατήρηση της κοινωνικής σύνδεσης κατά τη διάρκεια της πανδημίας COVID-19. Οι ηλικιωμένοι ενήλικες (ηλικίας >65 ετών) θεωρούνται ως ο πλέον ευαίσθητος πληθυσμός-στόχος, που διατρέχει κίνδυνο κλονισμού της ψυχικής υγείας, εξαιτίας της επιβαλλόμενης κοινωνικής απομόνωσης εξαιτίας των στρατηγικών περιορισμού του ιού[10].

Διερεύνηση εκπαιδευτικών αναγκών - μέθοδος δειγματοληψίας

Σε ένα πρόγραμμα που έχει ως σκοπό την παροχή εκπαίδευσης για τη βελτίωση της ποιότητας ζωής στην τρίτη ηλικία, έχει σημασία πιθανώς να κατανοήσουμε τις ανάγκες των ηλικιωμένων από την άποψη της αναδιάρθρωσης των κοινωνικών δικτύων και των συστημάτων κοινωνικής υποστήριξης. Τα κοινωνικά δίκτυα ενός ηλικιωμένου και τα συστήματα κοινωνικής υποστήριξης γίνονται ασταθή στα γηρατειά και ως εκ τούτου είναι σημαντικό καθήκον η αναδιάρθρωση της δομής των κοινωνικών δικτύων, με τα οποία είχε συνδεθεί στο παρελθόν ο ηλικιωμένος. Στο βαθμό που μπορεί να λειτουργήσει θετικά η εκμάθηση, η συμμετοχή στις ευκαιρίες μάθησης αποτελεί μια καλή ευκαιρία για την αναδιάρθρωση τέτοιων συστημάτων[11]. Προς αυτή την κατεύθυνση φαίνεται να είναι σημαντική η διερεύνηση των εκείνων των εκπαιδευτικών αναγκών ιδιαίτερα, που σχετίζονται με την ένταξη, την αποδοχή και τους κοινωνικούς δεσμούς στην πυραμίδα αναγκών του Maslow[12].

Στο πλαίσιο της διερεύνησης των εκπαιδευτικού αναγκών του πληθυσμού-στόχου, δηλαδή των εν δυνάμει συμμετεχόντων και εξετάζοντας τις ανάγκες της κοινωνικής ομάδας της τρίτης ηλικίας σε κλειστό γεωγραφικό πλαίσιο, όπως είναι τα όρια ενός δήμου, χρειάζεται:

[9] Κόκκος 2003, 10.
[10] Haase 2021, e28010.
[11] Hori and Cusack 2006, 465.
[12] Βεργίδης 2008, 28.

- Να διερευνηθούν οι εκπαιδευτικές ανάγκες που σχετίζονται με την ένταξη την αποδοχή και τους κοινωνικούς δεσμούς των ηλικιωμένων στο στενό οικογενειακό και ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον τους.
- Να διερευνηθούν οι υπάρχουσες γνώσεις ή δεξιότητες των ηλικιωμένων της συγκεκριμένης ομάδα γενικότερα, και ειδικότερα σε ζητήματα που σχετίζονται με τη χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή και νέων τεχνολογιών.
- Να διερευνηθούν οι πεποιθήσεις τους και τις στάσεις τους σε ό,τι αφορά στη χρήση νέων τεχνολογιών γενικότερα, ηλεκτρονικού υπολογιστή ειδικότερα, καθώς η θετική στάση της τρίτης ηλικίας απέναντι στη χρήση νέων τεχνολογιών δεν είναι δεδομένη, ιδιαίτερα όταν προσδοκάται η ανθρώπινη αλληλεπίδραση[13].
- Να διερευνηθούν στα πλαίσια της συστημικής προσέγγισης σε ποιο βαθμό η εκπαίδευση στις νέες τεχνολογίες μπορεί να συμβάλλει στη βαθύτερη ανάγκη για προσαρμογή σε νεωτερικά περιβάλλοντα με τεχνολογικές απαιτήσεις[14].

Προκειμένου να διερευνηθούν τα παραπάνω, χρησιμοποιείται η μέθοδος της ημικατευθυνόμενης ή ημιδομημένης συνέντευξης με βασικές ερωτήσεις που αναδιαμορφώνονται βάσει της εξέλιξης της συνέντευξης και συνέντευξη σε ζητήματα κλειδιά[15]. Η ημιδομημένη συνέντευξη είναι μια μέθοδος ποιοτικής έρευνας, που χρησιμοποιείται συχνότερα στις κοινωνικές επιστήμες. Αντίθετα από τη δομημένη συνέντευξη η οποία έχει συγκεκριμένο σύνολο ερωτήσεων που δεν επιτρέπει οποιαδήποτε εκτροπή, η ημιδομημένη συνέντευξη, επιτρέπει την εμφάνιση νέων ιδεών κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ως αποτέλεσμα αυτού που λέει ο ερωτώμενος. Ο συνεντευκτής σε μια ημιδομημένη συνέντευξη εργάζεται με ένα γενικό πλαίσιο θεμάτων που πρέπει να διερευνηθούν[16]. Στην προκειμένη περίπτωση η ημιδομημένη συνέντευξη είναι δυνατόν να αποκαλύψει μη ρητές ή λανθάνουσες εκπαιδευτικές ανάγκες[17].

Εκπαιδευτικός σκοπός και στόχοι

Ο σκοπός του προγράμματος είναι η εκπαίδευση ατόμων της τρίτης ηλικίας στη χρήση των ηλεκτρονικών υπολογιστών για τη βελτίωση της ποιότητας ζωής τους. Συναφή προγράμματα εντάσσονται στη γενική κατηγορία χρήση των μαθηματικών και των ηλεκτρονικών υπολογιστών[18].
Οι στόχοι του προγράμματος, όπως προσδιορίζονται στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού σκοπού[19], έχουν ως εξής:

1. Να μάθουν οι εκπαιδευόμενοι να χειρίζονται ηλεκτρονικό υπολογιστή.

[13] Φασνάκη κ.ά. 2012, 31-37.
[14] Βεργίδης 2008, 30-31.
[15] Βεργίδης 2008, σσ. 30-31.
[16] Edwards and Holland 2013, 2-3.
[17] Βεργίδης 2008, 35.
[18] Βεργίδης, 2008, 49.
[19] Rogers, 1999, 165.

2. Να περιηγούνται στο διαδίκτυο, να δραστηριοποιούνται μέσω αυτού κοινωνικά και να ενημερώνονται για το κοινωνικό-πολιτικό τους περιβάλλον με ειδήσεις.
3. Να ενημερώνονται για ζητήματα σχετικά με τη φυσική και ψυχική τους υγεία.
4. Να προβαίνουν με ασφάλεια σε ηλεκτρονικές αγορές.
5. Να χρησιμοποιούν το ηλεκτρονικό ταχυδρομείο και άλλες μορφές επικοινωνίας.
6. Να ψυχαγωγούνται με ηλεκτρονικά παιχνίδια κατάλληλα για την τρίτη ηλικία ή online παραστάσεις και εκδηλώσεις.

Οι ενότητες του προγράμματος

Τεχνολογίες Επικοινωνίας και Πληροφορίας: ποιότητα ζωής στην τρίτη ηλικία		
Ενότητες προγράμματος		
Α/Α	**Θεματολογία**	**Χρόνος**
1.	Εισαγωγή (θεωρία)	**30′**
2.	Γνωριμία και χρήση υπολογιστών και νέων τεχνολογιών. (θεωρία και επίδειξη δυνατοτήτων - πρακτική)	**7ω**
3.	Αντιμετώπιση καθημερινών αναγκών μέσω διαδικτύου και ηλεκτρονικές αγορές (e-shopping) (θεωρία και πρακτική)	**7ω**
4.	Επικοινωνία (email-skype), κοινωνικά δίκτυα (θεωρία και πρακτική)	**4ω**
5.	Ψυχαγωγία (brain training for adults-eBooks-downloading) (θεωρία και πρακτική)	**4ω**
6.	Οθόνες αφής -Tablet	**2ω**
7.	Ανασκόπηση και κλείσιμο προγράμματος	**30΄**
Σύνολο ωρών		**25ω**

Στην πρώτη ενότητα του προγράμματος γίνεται ημίωρη θεωρητική εισαγωγή στη χρήση υπολογιστών και αναφορά στη συμβολή τους στις καθημερινές ανάγκες των εκπαιδευομένων για επικοινωνία, διάδραση και την ενημέρωσή τους για ζητήματα που σχετίζονται τη φυσική και ψυχική υγεία τους. Στόχος της θεωρητικής εισαγωγής είναι να επιδείξει τη συνολική εικόνα με τον απλούστερο δυνατό τρόπο και να κεντρίσει το ενδιαφέρον των εκπαιδευομένων στη χρήση του υπολογιστή για τις προσωπικές και πρακτικές τους ανάγκες.
Στη δεύτερη επτάωρη ενότητα γίνεται η πρώτη γνωριμία με τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Επίσης, γίνεται επίδειξη του τρόπου με τον οποίο λειτουργούν και των τρόπων με τους οποίους μπορεί να τους ενεργοποιήσει και να τους απενεργοποιήσει ο χειριστής-εκπαιδευόμενος και πρακτική εφαρμογή των

ανωτέρω από τους εκπαιδευόμενους. Κατόπιν γίνεται εκπαίδευση στη δημιουργία φακέλων και στη διαδικασία της αρχειοθέτησης. Εντέλει, γίνεται εισαγωγική επίδειξη της λειτουργίας του διαδικτύου και του τρόπου online σύνδεσης, της δυνατότητας για έρευνα και των δυνατοτήτων ηλεκτρονικής επικοινωνίας. Ακολουθεί πρακτική εκπαίδευση στην αναζήτηση μέσω διαδικτύου με φυλλομετρητή (browser). Η παρούσα ενότητα ευθυγραμμίζεται με τον εκπαιδευτικό στόχο εκμάθησης χειρισμού των υπολογιστών.

Στην τρίτη επτάωρη ενότητα αναλύεται σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο το ζήτημα της αντιμετώπισης καθημερινών αναγκών μέσω του διαδικτύου. Διατυπώνονται οι καθημερινές ανάγκες που μπορούν να εξυπηρετηθούν, όπως η επικοινωνία, η ηλεκτρονική αγορά, οι πληρωμές λογαριασμών η διασύνδεση και η επικοινωνία. Καλούνται επίσης, να συνδεθούν με το e-taxis για τη φορολογική τους ενημέρωση και πληρωμή οφειλών (ΔΕΗ, τηλεφωνικές εταιρείες και συναφείς οργανισμοί). Καταρτίζονται, επίσης, σε ζητήματα ηλεκτρονικής αγοράς, σύνθετης διαδικασίας μεν, ωστόσο ανακουφιστικής για όσους έχουν φυσική δυσχέρεια μετακίνησης. Εντοπίζονται οι κίνδυνοι ηλεκτρονικής εξαπάτησης και τα μέτρα προφύλαξης προκειμένου να γίνονται με ασφάλεια οι ηλεκτρονικές αγορές, όπως άλλωστε διατυπώνεται στους εκπαιδευτικούς στόχους.

Στην τέταρτη τετράωρη ενότητα οι εκπαιδευόμενοι καλούνται να συνδεθούν στο διαδίκτυο και να φτιάξουν τον προσωπικό τους λογαριασμό ηλεκτρονικού ταχυδρομείου, να γράψουν και να στείλουν email σε άλλους εκπαιδευόμενους και να συνδεθούν μαζί τους ζωντανά μέσω κατάλληλων προγραμμάτων, όπως είναι για παράδειγμα το skype. Επίσης, καλούνται να αναζητήσουν και να συνδεθούν με κοινωνικά δίκτυα. Η τέταρτη ενότητα πληροί τον στόχο της επικοινωνίας και της κοινωνικής δραστηριοποίησης μέσω του διαδικτύου.

Στην πέμπτη τετράωρη ενότητα οι εκπαιδευόμενοι καλούνται να αναζητήσουν ειδήσεις και παιχνίδια ειδικά σχεδιασμένα για την όξυνση του νου και της μνήμης, ηλεκτρονικά βιβλία για διάβασμα και να ανακτήσουν ψυχαγωγικές παραστάσεις της προτίμησής τους ή ανάλογα μουσικά σύνολα διαθέσιμα στο διαδίκτυο. Επίσης, καλούνται να αναζητήσουν και να ανακτήσουν πληροφορίες σχετικές με την φυσική και ψυχική τους υγεία. Μέσω της πέμπτης ενότητας πληρούνται οι εκπαιδευτικοί στόχοι της περιήγησης στο διαδίκτυο για ενημέρωση και διασκέδαση, αλλά και της ενημέρωσης σχετικά με προβλήματα φυσικής και ψυχικής υγείας.

Στην έκτη δίωρη ενότητα οι εκπαιδευόμενοι, εφαρμόζουν τις ήδη αποκτημένες γνώσεις τους σε τεχνολογίες οθονών αφής (tablet) και έξυπνα τηλέφωνα (smartphone). Οι εκπαιδευτικοί στόχοι που πληρούνται στη συγκεκριμένη ενότητα είναι η χρήση νέων τεχνολογιών για επικοινωνία, ενημέρωση και διασκέδαση.

Στην τελευταία ημίωρη ενότητα γίνεται ανασκόπηση και κλείσιμο του προγράμματος με παράλληλη συζήτηση για ζητήματα που απασχολούν προσωπικά τους εκπαιδευόμενους.

Τύπος και μοντέλο αξιολόγησης του προγράμματος

Η αξιολόγηση ενός προγράμματος είναι συστηματική ερευνητική μέθοδος συλλογής, ανάλυσης και χρήσης πληροφοριών για την απάντηση σε ερωτήματα σχετικά με πολιτικές και προγράμματα, ιδίως σε ό,τι σχετίζεται με την αποτελεσματικότητά τους. Τόσο στον δημόσιο όσο και στον ιδιωτικό τομέα, οι ενδιαφερόμενοι θέλουν να γνωρίζουν εάν τα προγράμματα που υλοποιούν, παράγουν το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Ενώ η αξιολόγηση του προγράμματος επικεντρώνεται αρχικά στην παραγωγή του επιθυμητού αποτελέσματος, σημαντικές εκτιμήσεις συχνά περιλαμβάνουν ζητήματα πιθανής βελτίωσης ενός προγράμματος. Ο ρόλος του αξιολογητή είναι να απαντήσει, μελετώντας τις πληροφορίες, σε τέτοιου είδους ερωτήματα, ωστόσο πιθανώς ο καλύτερος τρόπος αξιολόγησης είναι η κοινή έρευνα αξιολογητών και ενδιαφερομένων, δηλαδή μια συμμετοχική αξιολόγηση, ώστε να επιτευχθεί συναίνεση για τη διατύπωση αξιολογικών κρίσεων[20].

Για το συγκεκριμένο πρόγραμμα επιλέχθηκε η απολογιστική αξιολόγηση, που επικεντρώνεται στην αξιολόγηση των αποτελεσμάτων και διενεργείται προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα και να διατυπωθούν κρίσεις σχετικές με την αξία του[21]. Δεδομένου ότι στον συγκεκριμένο τύπο αξιολόγησης είναι σημαντικό να περιλαμβάνονται δεδομένα σχετικά με το περιεχόμενο και τη διαδικασία εφαρμογής, χωρίς τις συγκεκριμένες πληροφορίες είναι δύσκολη η ερμηνεία των αποτελεσμάτων, όπως και των παραγόντων που υπήρξαν καθοριστικοί για την εμφάνιση τους[22].

Όσον αφορά στη σχετική θέση του αξιολογητή, επιλέχθηκε ο τύπος της εξωτερικής αξιολόγησης, καθώς ο εξωτερικός αξιολογητής δεν εξαρτάται από τον οργανισμό ή τον φορέα υλοποίησης του προγράμματος, «*δε δεσμεύεται από τα αποτελέσματα της αξιολόγησης*» και αναφέρεται ότι διαθέτει «*σφαιρικότερη αντίληψη για το υπό αξιολόγηση πρόγραμμα*»[23].

Το μοντέλο αξιολόγησης που επιλέχθηκε είναι το CIPP, με έμφαση στην καταγραφή των ενεργειών, κατάλληλο για την απολογιστική αξιολόγηση[24]. Στο συγκεκριμένο μοντέλο προσανατολισμού στην παραγωγή αποφάσεων, η αξιολόγηση του προγράμματος ορίζεται ως η «*συστηματική συλλογή πληροφοριών σχετικά με τις δραστηριότητες, τα χαρακτηριστικά και τα αποτελέσματα των προγραμμάτων, ώστε να εκφέρονται αξιολογικές κρίσεις σχετικά με το πρόγραμμα, να βελτιώνεται η αποτελεσματικότητα του προγράμματος και να λαμβάνονται αποφάσεις σχετικά με μελλοντικούς προγραμματισμούς*»[25]. Σχεδιασμένο για να βοηθά στη λήψη τεκμηριωμένων αποφάσεων, το CIPP είναι μια δημοφιλής προσέγγιση αξιολόγησης σε εκπαιδευτικά περιβάλλοντα[26]. Αυτή η προσέγγιση, η οποία αναπτύχθηκε στα

[20] Βεργίδης και Καραλής 2008, 166.
[21] Βεργίδης και Καραλής 2008, 136.
[22] Knox 2002, 267.
[23] Βεργίδης και Καραλής 2008, 141-142.
[24] Βεργίδης και Καραλής 2008, 152.
[25] Patton 1997, 23.
[26] Zhang *et al*. 2011, 57-83.

τέλη της δεκαετίας του 1960, επιδιώκει να βελτιώσει τον εκπαιδευτικό προγραμματισμό και επιτρέπει επιμέρους αξιολογήσεις και παρεμβάσεις σε κάθε στάδιο εφαρμογής του εκπαιδευτικού προγράμματος.

Συμπεράσματα

Δεδομένου ότι οι τεχνολογίες διαδικτύου είναι ζωτικής σημασίας για την ευημερία και αυτοεκτίμησης, όπως και για την ποιότητα ζωής στην τρίτη ηλικία, στο παρόν δοκίμιο επιχειρήθηκε ο σχεδιασμός προγράμματος εκπαίδευσης ενηλίκων, με τίτλο *«Τεχνολογίες Επικοινωνίας και Πληροφορίας: ποιότητα ζωής στην τρίτη ηλικία»*, διαρκείας 25 ωρών. Παρουσιάστηκαν τα γενικά χαρακτηριστικά του πληθυσμού-στόχου και ο τρόπος διερεύνησης των εκπαιδευτικών αναγκών διακριτής ομάδας ατόμων τρίτης ηλικίας με ημικατευθυνόμενη ή ημιδομημένη συνέντευξη και συνέντευξη σε ζητήματα κλειδιά. Στη συνέχεια προσδιορίστηκε ο εκπαιδευτικός σκοπός και οι εκπαιδευτικοί στόχοι του προγράμματος. Κατόπιν, περιγράφηκαν οι εκπαιδευτικές ενότητες του προγράμματος, η διάρκεια κάθε ενότητας και οι εκπαιδευτικοί στόχοι που υπηρετούν. Εντέλει, προτάθηκε ως τύπος και μοντέλο αξιολόγησης του προγράμματος η απολογιστική αξιολόγηση και το μοντέλο CIPP.

Βιβλιογραφία

Adams, N., Stubbs, D., Woods, V. 2005. "Psychological barriers to Internet usage among older adults in the UK". *Medical Informatics and the Internet in Medicine*, 30: 3-17.

Βεργίδης Δ. 2008. Σχεδιασμός και δόμηση προγραμμάτων εκπαίδευσης ενηλίκων στο Βεργίδης Δ, και Α. Καραλής, *Εισαγωγή στην Εκπαίδευση Ενηλίκων: Σχεδιασμός, Οργάνωση και Αξιολόγηση Προγραμμάτων*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Βεργίδης Δ., Καραλής Α. 2008. Αξιολόγηση προγραμμάτων εκπαίδευσης ενηλίκων στο Βεργίδης Δ, και Α. Καραλής, *Εισαγωγή στην Εκπαίδευση Ενηλίκων: Σχεδιασμός, Οργάνωση και Αξιολόγηση Προγραμμάτων*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Barak, A. 2004. "Internet counseling", in *Encyclopedia of Applied Psychology*, edited by C. E. Spielberger, (369-378), San Diego, CA: Academic Press.

Cushman, J. L., McBride, A., Abeles, N. 1999. "Anxiety and depression: Implications for older adults". *Journal of Social Distress and the Homeless*, 8: 139-156.

Edwards, R., Holland, J. 2013. *What is qualitative interviewing*? London: Bloomsbury Academic.

Fozard J.L., Rietsema, J., Bouma, H., Graafmans, J.A.M. 2000. "Gerontechnology: Creating Enabling Environments for the Challenges and Opportunities of Aging". *Educational Gerontology*, 26(4): 331-344.

Gerino, E., Marino, E., Brustia, P., Lyrakos, D.G., Rollé, L. 2015. "Quality of Life in the Third Age: A Research on Risk and Protective Factors". *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 187: 217-222.

Haase, K.R., Cosco, T., Kervin, L., Riadi, I., O'Connell, M.E. 2021. "Older Adults' Experiences With Using Technology for Socialization During the COVID-19 Pandemic: Cross-sectional Survey Study". *JMIR Aging* 4(2): e28010.

Hori, S., Cusack, S. 2006. "Third-Age Education in Canada and Japan: Attitudes Toward Aging and Participation in Learning". *Educational Gerontology*, 32(6): 463–481.

Knox, B. A. 2002. *Evaluation for Continuing Education – A comprehensive guide to success*, San Francisco: Jossey-Bass.

Κόκκος, Α. 2003. «Ο μετασχηματισμός των στάσεων και ο ρόλος του εμψυχωτή», στο *Εκπαίδευση Ενηλίκων: συμβολή στην εξειδίκευση στελεχών και εκπαιδευτικών*, επιμέλεια Βεργίδης Δ., Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Patton, Q.M. 1997. *Utilization focused evaluation: The new century text*, London: Sage Publications.

Rogers, A. 1999. *Η Εκπαίδευση Ενηλίκων*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Shapira, N., Barak, A., Gal, I. 2007. "Promoting older adults' well-being through Internet training and use". *Aging & Mental Health*, 11(5): 477-484.

Φασνάκη, Σ., Κωνσταντινίδης, Ε., Μπίλλης, Α., Μπαμίδης, Π., Σιδηρόπουλος, Ε. 2012. «Ο ρόλος της κοινωνικής δικτύωσης στην παρέμβαση ηλικιωμένων». *Ελληνικό περιοδικό της νοσηλευτικής επιστήμης*, 5(2): 31-37.

Zhang, G., Zeller, N., Griffith, R., Metcalf, D., Williams, J., Shea, C., Misulis, K. 2011. "Using the context, input, process, and product evaluation model (CIPP) as a comprehensive framework to guide the planning, implementation, and assessment of service-learning programs". *Journal of higher education and outreach engagement* 15(4): 57-83.

Διαδίκτυο

World Health Organization 2017. *10 priorities: towards a decade of healthy ageing*. Διαθέσιμο στο http://www.who.int/ageing ανάκτηση 05/12/2022.

World Health Organization 2002. *Active Ageing: A Policy Framework*. Διαθέσιμο στο https://www.who.int/ageing ανάκτηση 06/12/2022.

ΦΕΚ 163/02/09/2010: Ν. 3879/2010. Διαθέσιμο στο http://www.edulll.gr , ανάκτηση 06/12/2022.

Αρχεία, καταγραφές και εξουσία: η κατασκευή της σύγχρονης μνήμης

Λέξεις κλειδιά: *Φωτογραφικές συλλογές, Φωτογραφικά αρχεία, Επιμελητές συλλογών, Συλλογική μνήμη, Ιστορική μνήμη, Εθνική ταυτότητα, Αναδιατύπωση του αρχειακού υλικού.*

Σωτήρης Τσίρος, Εργαστήριο Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Abstract

What is collected and the way in which it is described and interpreted depends on the approach and attitude of the archivists of each collection. Certainly, this in turn affects the way in which the history of people and objects is treated and remembered. Curators value, collect and preserve objects which built the concepts of identity in multiple contexts. In turn, the concepts of identity are confirmed and justified, and objects are sometimes validated as evidence for the history of a given identity. Joan Schwartz & Terry Cook believe that curators are constantly reinventing and reinterpreting the archives. Considering the above mentioned, in this essay the opinion of the authors is commented on using specific examples.

Εισαγωγή

Αυτό που συλλέγεται και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται και ερμηνεύεται εξαρτάται από την προσέγγιση και τη στάση των επιμελητών της εκάστοτε συλλογής. Οπωσδήποτε, κάτι τέτοιο με τη σειρά του επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται και γίνεται αντικείμενο ενθύμησης η ιστορία των ανθρώπων και των αντικειμένων. Οι επιμελητές εκτιμούν, συλλέγουν και διατηρούν αντικείμενα με τα οποία χτίζονται οι έννοιες της ταυτότητας σε πολλαπλά πλαίσια. Με τη σειρά τους, οι έννοιες της ταυτότητας επιβεβαιώνονται και αιτιολογούνται καθώς τα αντικείμενα επικυρώνονται ενίοτε ως «αποδεικτικά στοιχεία» για την ιστορία μιας δεδομένης ταυτότητας. Οι Joan Schwartz & Terry θεωρούν πως οι επιμελητές αναδιατυπώνουν και επανερμηνεύουν διαρκώς τα αρχεία. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, στο παρόν δοκίμιο σχολιάζεται η άποψη των συγγραφέων με τη χρήση συγκεκριμένων παραδειγμάτων.

Η δύναμη του αρχείου

Η Joan Schwartz και ο Terry Cook υποστηρίζουν ότι «*τα αρχεία ασκούν εξουσία πάνω στο σχήμα και την κατεύθυνση της ιστορικής επιστήμης της συλλογικής μνήμης και της εθνικής ταυτότητας, για το πώς γνωρίζουμε τους εαυτούς μας ως*

άτομα, ομάδες και κοινωνίες»[1] Εδώ, οι έννοιες των αρχείων, της ιστορίας, της μνήμης, της ταυτότητας και της εξουσίας είναι αλληλένδετες, με τα αρχεία να αναλαμβάνουν εξέχοντα ρόλο ελέγχου και κατεύθυνσης του τρόπου που θυμόμαστε και πώς εμείς, και οι άλλοι, βλέπουμε τον εαυτό μας.

Οι συγγραφείς ενδιαφέρονται περισσότερο να ταρακουνήσουν τους εφησυχασμένους επιμελητές που είναι απαλλαγμένοι από τα δεσμά της ουδετερότητας και της αμεροληψίας και να τους εισάγουν σε έναν κόσμο όπου τα αρχεία ελέγχουν, παρέχουν προνόμια και ταυτόχρονα περιθωριοποιούν και όπου οι ίδιοι οι αρχειοφύλακες, μέσω δράσεων όπως η αξιολόγηση, η περιγραφή και η παροχή πρόσβασης, «*αναδιαμορφώνονται συνεχώς, επανερμηνεύουν και επανεφευρίσκουν το αρχείο*». Με τη δημιουργία, την αλλαγή και την αναδιατύπωση του αρχείου διαμορφώνουμε και αναδιατυπώνουμε την ιστορία. Μέσα από το αρχείο και μέσα από τα πολιτιστικά πλαίσια και τα σημεία αναφοράς που δημιουργούν τα αρχεία, έχουμε εξουσία πάνω στη μνήμη και την ταυτότητα. Ισχυρίζονται ότι η μνήμη, όπως η ιστορία έχει τις ρίζες της στα αρχεία. «*Τα αρχεία είναι οι αναμνήσεις μας*»[2].

Για τον Klein, «*Η μνήμη δεν είναι ιδιοκτησία μεμονωμένων ατόμων, αλλά μια ποικιλόμορφη και μεταβαλλόμενη συλλογή υλικών τεχνέργων και κοινωνικών πρακτικών*»[3] Η συλλογική μνήμη, λοιπόν, διαμορφώνεται εν μέρει από τις εμπειρίες που δημιουργούνται μέσα σε αυτά τα μεταβαλλόμενα πλαίσια, και αυτό με τη σειρά του συμβάλλει στην εξέλιξη μιας αίσθησης ταυτότητας.

Ένα παράδειγμα για τη δύναμη του αρχείου είναι τα φωτογραφικά αρχεία, που συμβάλλουν στην νοητική αναδημιουργία διαφόρων σκηνών, λαμβάνοντας υπόψη τις συμβάσεις του καλλιτέχνη και τους στόχους του φωτογράφου. Εάν αυτά τα αρχεία χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με μια προσωπική επίσκεψη στη σκηνή, είναι αξιοσημείωτο πώς η αρχική τοπογραφία είναι δυνατόν να αναδημιουργηθεί στο μυαλό του επισκέπτη, ειδικά στις μικρές πόλεις, σε ακτές και ύπαιθρο που μπορεί να μην έχουν αλλάξει από κάθε αναγνώριση[4].

Η έμφαση στη δύναμη του αρχειακού υλικού είναι γνωστή στη σχετική λογοτεχνία και συχνά συνδέεται με τη μνήμη. Στον χώρο στον οποίο δραστηριοποιούνται οι επιμελητές αρχείων ορισμένες ιστορίες είναι προνομιούχες και άλλες μπαίνουν στο περιθώριο από τις αποφάσεις που παίρνουν για να διατηρήσουν, να περιγράψουν ή να διαμορφώσουν τις συλλογές τους. Αν θέλουν να είναι δίκαιοι, οι επιμελητές πρέπει να αναγνωρίσουν ότι τα αρχεία είναι μάρτυρες όχι της αλήθειας, αλλά μιας διαδικασίας επινόησης της αλήθειας[5].

Με τον ίδιο τρόπο που η ιστορία δεν είναι ακριβής εικόνα του παρελθόντος, έτσι και το αρχειακό υλικό δεν είναι μνήμη ούτε ταυτότητα, καθώς ούτε η μνήμη ούτε η ταυτότητα είναι διακριτά αντικείμενα που μπορούν να τοποθετηθούν, να κρυφτούν ή να αποκαλυφθούν. Για ορισμένους το αρχειακό υλικό είναι φορέας

[1] Schwartz and Cook 2002, 2.
[2] Schwartz and Cook 2002, 18.
[3] Klein 2000, 130.
[4] Taylor 1980-81. 123-124.
[5] Lowenthal 2006, 51.

μνήμης, αλλά πιθανώς ο όρος δομικό στοιχείο της μνήμης είναι πιο εύστοχος, καθώς συμμετέχει στον σχηματισμό αναμνήσεων μαζί με άλλες περιστάσεις, άτομα και αντικείμενα[6].

Ο ρόλος των επιμελητών

Σύμφωνα με την Kaplan (2000) οι επιμελητές-αρχειοθέτες διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη ιστορικών κοινωνιών, ωστόσο αναφέρεται ότι έχουν δημοσιευτεί λιγοστές ιστορίες από αυτές και έχουν γραφτεί ελάχιστα για τα κίνητρα των ιδρυτών τους ή πώς διαμορφώθηκαν οι πολιτικές συλλογής, οι αποφάσεις δημοσίευσης και άλλα καθοριστικά χαρακτηριστικά τέτοιων αποθετηρίων. Λίγα άρθρα έχουν εξετάσει τις υποκείμενες κοινωνικές ή πολιτικές συνθήκες που παρακινούν αυτές τις δραστηριότητες και αποφάσεις. Δεν δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στις πολιτικές και κοινωνικές συνέπειες, στο έργο των επιμελητών σε αυτόν τον τομέα. Ωστόσο, οι ιστορικές κοινωνίες συνεχίζουν να αντιπροσωπεύουν μια ευρεία και αυξανόμενη ποικιλία ομάδων με ομαδικές ταυτότητες[7].

Οι Caron and Kellerhals (2019) διερευνούν το ρόλο των αρχείων στη δημιουργία ταυτότητας, ιδιαίτερα μέσω της προσέγγισής τους στην αξιολόγηση. Οι συγγραφείς θεωρούν πως δεν είναι καθήκον του ίδιου του αρχείου να παράγει ταυτότητα. Ωστόσο, η χρήση αρχειοθετημένου υλικού μπορεί τελικά να συμβάλλει στην παραγωγή της ταυτότητας, μέσω της αλληλεπίδρασης της ατομικής βούλησης και της γενικής θέλησης[8].

Γράφοντας για το παρελθόν ο Brothman υποστηρίζει ότι η μνήμη περιλαμβάνει μία «*ψυχολογική και κοινωνική διαδικασία σχηματισμού ταυτότητας*». Για τον συγγραφέα είναι ζωτικής σημασίας οι επιμελητές αρχείων να θυμούνται ότι τα αρχεία λειτουργούν ως παράγοντες πολιτικής συνέχειας και κοινωνικής συνοχής. Έτσι βοηθούν τις αντίστοιχες κοινωνίες τους να κατορθώνουν να παραμένουν ενωμένες στην πάροδο του χρόνου, λειτουργώντας ως σημαντικά σύμβολα της κοινοτικής ταυτότητας και μνήμης[9].

Ωστόσο, η περιθωριοποίηση και οι απουσίες στα αρχεία υπάρχουν[10]. Για πολλούς συγγραφείς, η φύση της αρχειακής προσπάθειας είναι γεμάτη αντιφάσεις, αλλά η ευθύνη του επιμελητή των αρχείων είναι να τα αναγνωρίσει και να κατανοήσει ότι η αναγνώριση της πολυπλοκότητας ή της προκατάληψης ή της πολιτικοποίησης δεν είναι λόγος να υποχωρήσει κανείς όταν διατυπώνονται διαμαρτυρίες αμεροληψίας. Για τον Wallace (2011), η υλοποίηση του ρόλου που διαδραματίζουν τα αρχεία στην οικοδόμηση της μνήμης, ιδίως δεδομένης της «*κοινωνικής ταυτότητας που προωθούν οι αρχειοφύλακες ως φύλακες και αξιόπιστοι πομποί του παρελθόντος*», απαιτεί περαιτέρω συζήτηση και εξέταση και κατανόηση των δεοντολογικών ευθυνών[11]. Ωστόσο ο Harris (2011) θεωρεί πως

[6] Hedstrom 2002, 23.
[7]Kaplan 2000. 126-151.
[8] Caron and Kellerhals 2019, 209.
[9] Brothman 2010, 158-160.
[10] Flinn *et al*. 2009, 73.
[11] Wallace 2011, 2.

ο επιμελητής ή αρχειοθέτης δεν είναι αμερόληπτος. Είναι ακτιβιστής της συλλογικής μνήμης και λειτουργεί είτε υπέρ είτε κατά του κοινωνικού συστήματος καταπίεσης. Ο επιμελητής-αρχειοθέτης είναι άνθρωπος, Συνεπώς δεν υπάρχει αμερόληπτος επιμελητής. Κάθε πράξη του ως επιμελητής εμπλέκεται σε πράξεις κατασκευής, εκπροσώπησης, πρόσβασης και διάδοσης[12].

Οι αρχειοθέτες-επιμελητές χρησιμοποιούν αρχειακές διεπαφές δηλαδή ζωτικούς κόμβους στα αρχειακά συστήματα, μέσω των οποίων μπορούν να παρέμβουν στη δομή και την αναπαράσταση των αρχείων. Αντλώντας από τις έννοιες των διεπαφών από φυσικά, τεχνολογικά και υπολογιστικά συστήματα, ο όρος αρχειακές διεπαφές αποτελεί ταυτόχρονα μια μεταφορά για τον ρόλο των επιμελητών ως διαμεσολαβητών μεταξύ των αποδεικτικών στοιχείων και των αναγνωστών τους και ενός απτού συνόλου δομών και εργαλείων, που τοποθετούν αρχειακά έγγραφα σε ένα πλαίσιο και παρέχουν κάποιο ερμηνευτικό πλαίσιο. Οι διεπαφές σε σύγχρονους θεσμούς και τεχνολογικά συστήματα δεν είναι ούτε φυσικές ούτε ουδέτερες. Είναι οι επιμελητές-αρχειοθέτες που καθορίζουν τι συνιστά νόμιμη απόδειξη του παρελθόντος και διαμορφώνουν κοινωνικές μνήμες[13].

Οι αρχειοθέτες μπορούν να καταστήσουν την κοινωνική συλλογική μνήμη ένα απτό, διαφανές και πολύτιμο συστατικό του έργου τους, προσθέτοντας αξία στο αρχειακό υλικό. Η συλλογική μνήμη προσφέρει μια εναλλακτική πορεία στο παρελθόν, που συμπληρώνει και ενισχύει το αρχειακό υλικό. Συνεπώς οι επιμελητές οφείλουν να μετατοπιστούν από τις παραδοσιακές προσεγγίσεις και την τεκμηρίωση στην «*τεκμηρίωση της μνήμης*»[14].

Βέβαια, άν τα αρχεία, τουλάχιστον εν μέρει, πυροδοτούν μνήμες και συμβάλλουν στη δημιουργία μιας αίσθησης κοινών ταυτοτήτων, είναι ευθύνη του επιμελητή-αρχειοθέτη να αναγνωρίσει ότι οι μνήμες θα ξεχαστούν, όπως και οι ταυτότητες, θα μειωθούν ή θα αποκλειστούν από τις ενέργειές τους. Συνεπώς, πρέπει να οι επιμελητές να συνεχίσουν να προσπαθούν να δώσουν φωνή στους κρυμμένους, και να έχουν κατά νου ότι οι κρυμμένοι μπορεί να μην θέλουν να ακουστούν και ότι οι ξεχασμένοι μπορεί να μην επιθυμούν να δημιουργηθούν αφηγήσεις για αυτούς[15].

Παραδειγματικές χρήσεις

Η καλλιτεχνική εμπλοκή με το αρχείο είναι δυνατόν να πάρει πολλές μορφές. Η τέχνη που βασίζεται σε αρχειακό υλικό δεν περιέχει ή εμφανίζει πάντα την πηγή του. Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις τα ίδια τα αρχεία και όχι οι πληροφορίες ή τα αποδεικτικά στοιχεία που κατέχουν, χρησιμοποιούνται για να αποτελέσουν μέρος ή το σύνολο έργου έργου. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα, όταν το οπτικό και οπτικοακουστικό υλικό χρησιμοποιείται δημιουργικά. Το αρχειακό υλικό ερμηνεύεται και αναδημιουργείται, προκαλώντας πιθανές εντάσεις και διαφωνίες. Η χρήση αρχείων για τη δημιουργία, την αναδημιουργία και την

[12] Harris 2011, 65.

[13] Hedstrom 2002, 21.

[14] Bastian 2009, 116.

[15] Brown 2013, 93.

πρόκληση μνήμης είναι δυνατή όσον αφορά τα έργα τέχνης, ιδιαίτερα τα ντοκιμαντέρ, όπου είναι δυνατή –σχετικά εύκολα- η διέγερση της παραδοσιακής μνήμης. Η δημιουργική αναδημιουργία αρχείων σε κινηματογραφικό περιβάλλον είναι δυνατόν να διεγείρει τη συλλογική μνήμη και να αμφισβητήσει την κοινωνική ταυτότητα, επιτρέποντας έτσι την επανεξέταση του συλλογικού παρελθόντος και της ιστορίας μιας κοινότητας[16].

Τέτοια περίπτωση είναι το φωτογραφικό αρχείο του Κωνσταντίνου Ζημέρη (1886-1980) όπου το μεγαλύτερο τμήμα του ανήκει στη συλλογή του Μουσείου της Πόλης του Βόλου. Αποκτά δε ξεχωριστό ενδιαφέρον καθώς αναδύονται αποσπάσματα της τοπικής ιστορίας, που συνομιλούν με την ιστορική αφήγηση σε εθνική κλίμακα[17].



Εικ. 1 Παιδικός θίασος περί το 1930 (αρχείο Ζημέρη, ΔΗ.Κ.Ι)

Ο Ζημέρης κατέγραφε τα γεγονότα κατόπιν ανάθεσης ή αυτόκλητα, χωρίς να παίρνει πολιτική θέση, ως αδέκαστος χρονογράφος που νιώθει τη βαρύτητα της στιγμής σαν παρατηρητής ουδέτερος, αλλά όχι αμέτοχος[18]. Αναπαρέστησε τη βιομηχανία ως ατμομηχανή ανάπτυξης, παραγωγής πλούτου και αμειβόμενης εργασίας. Η ανάπτυξη της γεννούσε την απεικόνιση νέων αγαθών και ηθών, πτυχών της αστικής ταυτότητας. Το αρχείο Ζημέρη σκιαγραφεί σε τοπικό επίπεδο το πρώτο μισό του δραματικού ελληνικού 20ού αιώνα. Το έργο του ταλαντεύεται από το ατομικό στο συλλογικό, φανερώνοντας μία εποχή στην οποία ένα πνεύμα ατομισμού διαβρώνει την έννοια της κοινότητας χωρίς ακόμα

[16] Bracha 2012, 131.

[17] Παπαϊωάννου 2021, 9.

[18] Παπαϊωάννου 2021, 10.

να κυριαρχεί. Ταλαντεύεται ανάμεσα στην κλασική και τη μοντέρνα φωτογραφία, σε επίπεδο τεχνικό, αισθητικό όσο και εννοιολογικό. Άλλοτε πατά στερεά στη φωτογραφία των αρχών του 20ού αιώνα και άλλοτε ατενίζει νηφάλια μία εποχή προσδοκιών, ανακατατάξεων, συγκρούσεων και διαψεύσεων[19].



Εικ. 2 Συγκέντρωση για την απελευθέρωση από τους Γερμανούς στο Εργατικό Κέντρο Βόλου, 26/10/1944 (αρχείο Ζημέρη, ΔΗ.Κ.Ι)

Ένα δεύτερο παράδειγμα αντλείται από το ντοκιμαντέρ «The Specialist, portrait of a modern criminal 1999» του Eyal Sivan, δικαστικό δράμα που ζωγραφίζει το πορτραίτο του υπεύθυνου για την εξόντωση αρκετών εκατομμυρίων ανθρώπων, ενός σύγχρονου εγκληματία. Η εισαγγελία περιγράφει τον κατηγορούμενο ως διεστραμμένο ψεύτη και κατά συρροή δολοφόνο, εμφανίζεται, ωστόσο, ως ήσυχος οικογενειάρχης, κωμικός και τρομακτικός στην κοινοτοπία του. Αν και δεν αρνείται το ρόλο που διαδραμάτισε, καλύπτεται πίσω από τις οδηγίες των ανωτέρων του, τον όρκο πίστης του και την υποχρέωση να υπακούει στις εντολές[20].

Ο κατηγορούμενος, Adolf Eichmann, καθ' όλη τη διάρκεια της δίκης του, κάθεται σε ένα γυάλινο κουτί, περιτριγυρισμένος από τακτοποιημένους σωρούς εγγράφων που σημειώνει ασταμάτητα, ξαναδιαβάζει και ξεφυλλίζει. Ειδικός στη μετανάστευση και ειδικός στο «Εβραϊκό ζήτημα», ήταν υπεύθυνος για τη μεταφορά φυλετικών απελαθέντων στα στρατόπεδα των Ναζί μεταξύ του 1941 και του 1945, περιγράφει το έργο του με ασφυκτική γραφειοκρατική ακρίβεια. Ενώπιον του δικαστηρίου και των μαρτύρων που επέζησαν παραδέχεται ότι παρείχε στα εργοστάσια θανάτου ανθρώπινες νηοπομπές για θανάτωση. Αγωνίζεται να δείξει τη σύγκρουση μεταξύ του καθήκοντός του και της

[19] Παπαϊωάννου 2021, 11.
[20] Sivan, 1999.

συνείδησής του και επιμένει στο γεγονός ότι κανείς δεν μπορεί να τον κατηγορήσει ότι έκανε τη δουλειά του άσχημα.



Εικ. 3 «Ήμουν όργανο στα χέρια υπέρτερων δυνάμεων». Από το φιλμ *The Specialist*

Ο Sivan άντλησε αρχειακό υλικό που γυρίστηκε το 1961, κατά τη διάρκεια της δίκης του ναζιστή εγκληματία Άντολφ Άιχμαν στην Ιερουσαλήμ, και το επιμελήθηκε για να παρουσιάσει μια κινηματογραφική διατύπωση του αμφιλεγόμενου βιβλίου της Hanna Arendt «*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*». Η ταινία εξετάζει θεμελιώδεις ελλείψεις στον τρόπο διεξαγωγής της δίκης, καθώς και τη φύση των εγκλημάτων του Άιχμαν. Όπως είναι φυσικό ο τρόπος παρουσίασης του αρχειακού υλικού προκάλεσε έντονες διαφωνίες. Λίγο-πολύ η ταινία κατά τον Sivan κατηγορήθηκε από το σιωνιστικό κίνημα, προκειμένου να αμφισβητηθεί ο ενεργός ρόλος του στη σιωνιστική συλλογική μνήμη. Εάν ερμηνευθεί ως τμήμα μιας γενικότερης μετασιωνιστικής καλλιτεχνικής και πνευματικής παραγωγής, η ταινία θα μπορούσε να εκληφθεί ως αποδόμηση της διχοτόμησης κατηγορουμένων-κατηγόρων, υποδηλώνοντας ότι οι κατήγοροι και οι σύγχρονοι κληρονόμοι τους θα μπορούσαν οι ίδιοι να είναι ένοχοι για τις ίδιες κατηγορίες που προσήψαν στον Άιχμαν[21].

Οι παρεμβάσεις και η αναδιατύπωση του αρχειακού υλικού εδώ είναι δεδομένη. Στην πρακτική της σκηνοθεσίας μέσω του μοντάζ, ξεκινά μια κίνηση προς τα πίσω, έτσι ώστε τα γυρίσματα της πραγματικής ταινίας να είναι μάλλον το τελικό σημείο της παρά η αρχή. Το σύγχρονο βλέμμα που απονέμεται στο υλικό διαμορφώνει το μοντάζ, αλλά τα γεγονότα που προέρχονται από το υλικό,

[21] Raz 2005, 4.

σχετικά με την ιστορία της παραγωγής του, παραμένουν με την πάροδο του χρόνου. Αυτό που ξετυλίγεται στην αφήγηση του Sivan δεν είναι μόνο η ναζιστική ιδεολογία, αλλά και η πολιτικοποίηση της δίκης του Άιχμαν[22].

Η δημιουργική αναδιατύπωση του αρχειακού υλικού από μέρους του Sivan απείλησε και διατάραξε τη συλλογική μνήμη και ταυτότητα της ισραηλινής κοινωνίας. Ωστόσο, είναι εξίσου σημαντικό, πως επέτρεψε σε μια νέα γενιά να επανεξετάσει το συλλογικό παρελθόν, την ιστορία και την ταυτότητά της.

Συμπεράσματα

Καθίσταται προφανές από τα ανωτέρω πως δεδομένης της δύναμης του αρχειακού υλικού και της επίδρασης που ασκεί στη συλλογική μνήμη και την κοινωνική ταυτότητα, έχει ιδιαίτερη σημασία ο τρόπος με τον οποίο οι επιμελητές των αρχείων διαχειρίζονται το αρχειακό υλικό. Επί της ουσίας δεν μπορούν να είναι αμερόληπτοι, καθώς η αμεροληψία δεν προσιδιάζει στην ανθρώπινη φύση, ψυχολογικά και κοινωνικά. Ωστόσο, θα συμφωνήσουμε με τον Wallace, πως χρειάζεται να γνωρίζουν τις ευθύνες τους σε ό,τι αφορά στη δεοντολογία της διαχείρισης του αρχειακού υλικού. Η επιμέλεια, η αναδιατύπωση και επινόηση εκ νέου του αρχειακού υλικού υποδηλώνει πως το αρχείο, αν και επιφανειακά δείχνει παγωμένο στον χρόνο, ωστόσο είναι ζωντανό σε ό,τι αφορά στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης και τη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας.

Βιβλιογραφία

Bastian, J.A. 2009. "Flowers for Homestead: A Case Study in Archives and Collective Memory", *The American Archivist*, *72*(1): 113-132. doi.org/10.17723/aarc.72.1.k-7517343046670 50.

Bracha, R. 2012. "Artists and the film archive: re-creation—or archival replay". *Arch Sci*, 13(2-3), 133–141. doi.org/10.1007/s10502-012-9181-6.

Brown, C. 2013. "Memory, identity and the archival paradigm: introduction to the special issue". *Arch Sci* 13, 85-93. doi.org/10.1007/s10502-013-9203-z.

Caron, D.J., Kellerhals, A. 2013. "Archiving for self-ascertainment, identity-building and permanent self-questioning: archives between skepticism and certitude". *Arch Sci* 13:, 207-216. doi.org/10.1007/s10502-012-9189-y.

Harris, V. 2002. "The archival sliver: power, memory, and archives in South Africa". *Arch Sci* 2, pp. 63-86. doi.org/10.1007/BF02435631.

Hedstrom, M. 2002. "Archives, memory, and interfaces with the past". *Archi Sci* 1-2: 21-43. doi.org/10.1007/BF02435629.

Kaplan, E. 2000. "We Are What We Collect, We Collect What We Are: Archives and the Construction of Identity". *The American Archivist*, *63*(1): 126-151. http://www.jstor.org/stable/40283823144.

Katz Thor, R. 2018. *Beyond the Witness*, Stockholm: Art and Theory Publishing ISBN 978-91-88031-61-7.

[22] Katz Thor 2018, 17.

Klein, K.L. 2000. "On the emergence of memory in historical discourse". *Representations*, *69*, 127-150. doi.org/10.2307/2902903.

Lowenthal, D. 2006. "Archival perils, an historian's plaint". *Archives-London-British Records Association*, 114, 49-57. doi.org/10.3828/archives.2006.6.

Παπαϊωάννου, Ηρ. 2021, *Ο φωτογράφος Κώστας Ζημέρης (1886-1980) αναδρομή στο έργο του*, Βόλος: Δ/νση Αρχείων, Μουσείων και Βιβλιοθηκών του ΔΟΕΠΑΠ – ΔΗΠΕΘΕ Βόλου.

Raz, G. 2005. Actuality of Banality: Eyal Sivan's "The Specialist" in Context. *Shofar*, 24(1): 4–21. http://www.jstor.org/stable/42944117.

Sivan, E. (Director) 1979. *The Specialist: Portrait of a Modern Criminal* [Film]. AMYTHOS Film & TV Productions - Israel.

Taylor, H.A. (1980-81). "Family History: some new Directions and their Implications for the Archivist". *Archivaria*, 11: 228-231.

Διαδίκτυο

Brothman, B. 2001. "The Past That Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records". *Archivaria*, 51: 48-80. Διαθέσιμο στο https://archivaria.ca/article/view/12794, ανάκτηση 10/06/2022.

Page left intentionally blank

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG